Shunsuke Tsurumi

Ideología y literatura en el Japón moderno

895.6
T882i
ej.3

El Colegio de México

895.6/T882i/ej.3 248800
Tsurumi,
AUTOR
Ideología y....
TITULO

895.6/T882i/ej.3 248800

Tsurumi,

Ideología y...

BIBLIOTECA
DANIEL COSIO VILLEGAS
EL COLEGIO DE MEXICO

tgh

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
CM
Centenario 07

895.6
T882i
2
ejem

R=271498

Fecha de vencimiento

DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO
DEVUELTO

EL COLEGIO DE MEXICO

3 905 0617472 2

IDEOLOGÍA Y LITERATURA EN EL JAPÓN MODERNO

ENSAYOS 7

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA DEL NORTE

Ideología y literatura en el Japón moderno

Shunsuke Tsurumi

El Colegio de México

248800

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-ncnd/4.0/

Primera edición (3 000 ejemplares) 1980

Derechos reservados conforme a la ley
© 1980, El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ISBN 968-12-0058-6

Indice

	Prefacio	1
I.	*Una aproximación a la cultura japonesa*	3
II.	*La novela personal*	11
III.	*En busca de una identidad nacional*	17
IV.	*En pos de la utopía*	25
V.	*La literatura revolucionaria*	33
VI.	*La literatura de la timidez*	39
VII.	*La literatura nacionalista*	51
VIII.	*La literatura de la guerra*	59
IX.	*El problema de la tradición*	71
X.	*El papel del dialecto en la literatura moderna japonesa*	85
XI.	*Comunicación masiva y artes marginales*	97
XII.	*Gesto y literatura*	111

Prefacio

De septiembre de 1972 a junio de 1973 tuve el honor de permanecer en México, invitado para ofrecer una serie de pláticas para estudiantes latinoamericanos en El Colegio de México, como parte de mi colaboración en el programa de estudios japoneses de su Centro de Estudios de Asia y África del Norte. Por ese entonces yo no pensaba publicar este curso en forma de libro pero uno de los estudiantes, Agustín Zavala Jacinto, las grabó y las mecanografió. Carmen Fierro de Moreno, quien fue mi ayudante en El Colegio de México, lo tradujo del inglés al español. La Profa. Graciela de la Lama sugirió que revisara el texto para su publicación y en 1976 tuve oportunidad de trabajar nuevamente en el manuscrito. Ella misma me ayudó a preparar la última versión y en enero de 1980, en Montreal, concluimos la labor de edición. Aunque el libro que aparece ahora se originó en la primera mitad de las pláticas que di en

El Colegio de México, éstas se han transformado notablemente desde entonces, y mediante la colaboración de la Profa. De la Lama, han atravesado por un proceso de elucidación.

Agradezco profundamente la colaboración recibida, a todos aquellos que en una u otra forma me ayudaron a preparar esta obra. Si ésta sirve para arrojar luz sobre algunos aspectos de la tradición cultural e intelectual de Japón que han pasado inadvertidos hasta ahora, me sentiré muy satisfecho.

Marzo de 1980
SHUNSUKE TSURUMI

I. Una aproximación a la cultura japonesa

Es probable que la fuerza de la cultura japonesa provenga de su espíritu comunitario, fermentado naturalmente en el transcurso de más de mil años, en los confines de un conjunto de pequeñas islas donde, desde entonces, todos han hablado el mismo lenguaje. Podemos encontrar un ejemplo de este espíritu comunitario en la versión japonesa de los Evangelios, especialmente en el párrafo que se refiere a la muerte de Jesús

En "Los hechos concernientes al origen del cielo y de la tierra", transmitidos oralmente por los cristianos clandestinos de las islas Goto y de la prefectura Kurosaki, en Kyūshū, leemos el siguiente pasaje:

El Rey Herodes buscó a Jesús, excavando la tierra y volando por el cielo, sin poder hallar su escondite. Pensó que Jesús debía ocultarse entre la gente por lo que, no muy convencido, decretó la muerte de

todos los niños recién nacidos y los que hubieran cumplido hasta siete años de edad. El número de niños ascendía a cuarenta y cuatro mil cuatrocientos cuarenta y cuatro. Todos fueron asesinados. Sin lugar a dudas, fue un acto sacrílego y despiadado. ¡El número de niños asesinados fue de cuarenta y cuatro mil cuatrocientos cuarenta y cuatro! Al oír la noticia, Jesús, sintiéndose culpable de que tantas decenas de miles de niños hubieran perdido la vida, se entregó a toda clase de sacrificios en el huerto de Getsemaní *(zezemaruya)*. Allí Dios le dijo: "decenas de miles de niños perdieron la vida por tu bien; por eso, no puedo prometerte los placeres del Paraíso. Por eso decreto, en el nombre de la vida futura de los niños que murieron, que serás perseguido y martirizado, y tu cuerpo arrojado". Jesús rezó en voz baja. Comenzó a sudar sangre. Pronunció una tras otra las cinco plegarias diarias. Después regresó al templo de la Santa Ecclesia en Roma. Allí decidió que sería acosado por los malos hasta el fin de su vida.

Esta es una versión muy diferente de la Biblia europea. Según Mateo, Herodes hizo matar a todos los niños menores de dos años, residentes en Belén y en las regiones adyacentes. Pero en el texto que nosotros citamos, por haber sido trasmitido oralmente, sin la asistencia de sacerdotes europeos, se aumentó el número de niños muertos a cuarenta y cuatro mil cuatrocientos cuarenta y cuatro. Esta cantidad puede haber surgido de una asociación con los mil ciento un Budas del templo Sanjusangendo, en Kyoto, cada uno de los cuales se manifiesta de treinta y tres formas diferentes, por lo que el número total se eleva a treinta y seis mil trescientos treinta y tres. La manera en que Herodes buscaba a Jesús entre los niños tampoco está descrita en el Evangelio según Mateo. En la versión oral japonesa está minuciosamente relatada: "...excavando la tierra y volando por el cielo, sin poder hallar el escondite. Pensó que Jesús debía ocultarse entre la gente...", etc. En este punto los narradores deben haber pensado en el gobierno Tokugawa, que continuaba persiguiendo implacablemente a los cristianos, quienes se habían ocultado entre los campesinos de las montañas y de las islas lejanas, después de la rebelión de Shimabara. Tanto esta ansiedad perentoria como la fuerza de voluntad están ausentes en la actual versión de la Biblia, en japonés coloquial,

compilada en el período de prosperidad económica, después de la segunda guerra mundial.

El primer relato de la vida de Jesús, el Evangelio de San Marcos, transcribe la última plegaria de Jesús así: "Abba, Padre, todo es posible después de ti, aleja esta copa de mí, aunque yo no lo desee, si es esa tu voluntad" (Marcos 14:36). Pero en la tradición del Cristianismo clandestino japonés, la motivación de Jesús difiere de la de la Biblia europea. Jesús se dio cuenta de que los niños habían sido asesinados por su bien y por ello se dedicó a estudiar arduamente para llegar a ser profeta. Pero Dios se le apareció y le dijo: "no puedo ofrecerte la salvación si la quieres para ti solo, pues es por tu culpa que decenas de miles de niños han muerto. Deberías martirizarte y arrojar lejos tu cuerpo para salvar a esos niños". Lo que movió a Jesús a morir en la cruz es su solidaridad con los que murieron por él. La reconstrucción de la muerte de Jesús, así interpretada, revela sentimientos típicamente japoneses, muy diferentes de los europeos. La máxima salvación religiosa para ellos consiste en la identificación con la comunidad ancestral que incluye a los muertos.

Conclusiones similares aparecen en las obras de Lafcadio Hearn, escritor que vivió por largo tiempo y hasta su muerte en el Japón de Meiji. Analicemos la obra de Hearn, que aclaró muchos aspectos de la cultura japonesa.

Además del fuerte sentimiento comunitario, Hearn conoció el animismo aún viviente de la cultura japonesa. Se dio cuenta de que el espíritu comunitario y el animismo coexistían con la civilización tecnológica recientemente introducida y que ambos actuaban como factores moderadores de la competencia despiadada que el capitalismo había traído consigo. De esta forma, Hearn idealizó la cultura japonesa para acomodarla a sus propias necesidades; por lo que, en los últimos años de su vida, se desilusionó un poco y escribió: "Cuando recuerdo todo lo que he dicho sobre los japoneses, tratándolos como si fueran dioses, la vergüenza que siento casi me enloquece".

Lafcadio Hearn se interesó por las historias fantásticas en momentos en que los intelectuales japoneses las consideraban

bárbaras y, por lo tanto, les prestaban muy poca atención. Recreó muchas de estas historias en una forma en que ningún escritor de la época lo había hecho. Veamos una de las historias recreadas por Hearn, titulada *Chin Chin Kobakama.*

Una princesa casada con un *samurai,* que había sido criada sin obligaciones, tenía la costumbre de comer dulces con palillos, arrojando éstos en las hendiduras de los *tatami.*[1] Transcurrido un tiempo, el número de palillos aumentó considerablemente y durante la noche, se transformaban en hombrecitos de una pulgada de alto que, como los *samurai,* portaban dos espadas, y cantaban esta canción:

Chin Chin Kobakama, es muy tarde.
La paz sea contigo, princesa.
Ya ton ton.

La multitud de pequeños *samurai,* que sumaba varios centenares, cantaba y bailaba de manera muy alegre, lo cual horrorizó a la princesa. A pedido de ella, el esposo se ocultó en un armario, desde donde observó la danza de los hombrecitos. Sacudiéndose de la risa, salió de su escondite y desenvainó la espada pero los hombrecitos se evaporaron, dejando tras de sí una gran cantidad de palillos usados. Esto permitió al esposo conocer el motivo de las apariciones. Cortésmente amonestó a su mujer quien, desde entonces, comenzó a limpiar la casa y a poner las cosas en orden.

La historia está relatada de una manera muy jocosa y entretenida y su moraleja es que todas las cosas materiales del mundo, incluso los objetos de uso cotidiano, poseen vida propia por lo que hay que tratarlos con cuidado. Lafcadio Hearn, de acuerdo con la filosofía de vida que le es característica, recomienda una relación entre el hombre y la materia basada en la bondad recíproca.

Hearn nunca tradujo de libros japoneses sus historias fantásticas sino que le fueron relatadas por su esposa japonesa. Cuando una historia le gustaba, le pedía que se la contara una

[1] Estera de junco montada sobre un panel de madera de 1.80 × 0.90 cms.

y otra vez, sobre todo en la noche. Con expresión temerosa la escuchaba mientras tomaba apuntes en los que mezclaba dibujos y frases. Trataba de imprimir en su mente las figuras fantásticas, como si se tratara de daguerrotipos. Esto le tomaba mucho tiempo y cuando su esposa le preguntaba por qué no escribía las historias inmediatamente él contestaba: "El amigo no llega", con lo que quería significar que sus fantasmas no provenían únicamente de fuentes japonesas.

Lafcadio Hearn (1850-1904) nació en las islas Jónicas, cerca de Grecia. Su padre era un cirujano irlandés que trabajaba para el ejército británico. Su madre era griega; aunque alguien ha dicho que era una árabe nacida en Malta. Cuando Lafcadio contaba dos años de edad fue con ella a Inglaterra y cinco años después sus padres se divorciaron. La madre regresó a Grecia y nunca más se supo nada de ella. El padre se volvió a casar con una mujer que falleció al poco tiempo. Lafcadio fue enviado a escuelas católicas de Inglaterra y Francia, pero al perder la fortuna su abuelo, que era quien lo mantenía, tuvo que dejar de estudiar. Vivió varios años en Londres, muy pobre, y cuando tenía 19 años se fue a los Estados Unidos, donde prosiguió sus estudios mientras trabajaba como buhonero, cartero y mozo de hotel, sucesivamente. A partir de 1874 comenzó a desempeñarse como periodista, a la vez que traducía novelas del francés y escribía reseñas bibliográficas, ensayos, libros de viaje y novelas. Sintió muy bien lo que significaba la civilización europea para un hombre sin dinero. Desilusionado de Europa y Estados Unidos, partió para Japón, en 1890, en carácter de reportero. Tenía 40 años de edad. Al principio tenía intención de reunir material sobre Japón para escribir una novela que sería publicada por *Harper's* pero al poco tiempo rescindió el contrato porque había perdido interés en utilizar el medio europeo de expresión que es la novela, y empezó a enseñar inglés en una escuela secundaria de Matsue, junto al mar de Japón. Poco después se casó con la hija de un *samurai* empobrecido y comenzó a publicar sus recreaciones de las historias que le narraba su mujer. En 1895 se naturalizó japonés y adoptó el nombre de la familia de ella, recibiendo el nombre de Koizumi Yakumo. Tu-

vieron cuatro hijos. Después de enseñar en la escuela secundaria de Matsue, lo hizo en la preparatoria quinta de Kumamoto y en la Universidad Imperial de Tokio y más tarde en la de Waseda. Murió a los 54 años. Su vida puede dividirse en tres períodos: *A.* Grecia. *B.* Inglaterra y los Estados Unidos. *C.* Japón.

En Japón, Hearn pareció reafirmar su recuerdo legendario e incierto de Grecia. No poseía ninguna fotografía de su madre. Muchas de las cosas que veía y oía en Japón le recordaban su infancia, cuando creía en fantasmas y duendes, y oía innumerables leyendas irlandesas acerca de espíritus o mitos griegos. Para Hearn, su madre había sido arrojada de la casa paterna como resultado de la persecución por los cristianos, lo que originó desconfianza por los valores del Cristianismo; ésta se agravó cuando lo expulsaron de la escuela cristiana donde estudiaba, sólo porque su abuelo no podía pagarla. Así, los duendes irlandeses y los dioses paganos de Grecia estaban más cerca de su corazón que la civilización cristiana de Europa y los Estados Unidos.

La filosofía de la evolución de Herbert Spencer, a quien estudió mientras trabajaba como periodista en Estados Unidos, inculcó en Hearn la idea de que el cosmos es el campo donde evoluciona la humanidad. Una partícula del cosmos es como el espejo de nuestro propio pasado y también una profecía de nuestro futuro. Por ejemplo, la comunidad de las hormigas se encuentra en uno de los núcleos más bajos de la evolución, pero su devoción a la comunidad es una muestra admirable de su desarrollo y corresponde a cierta etapa de la evolución de los hombres.

Después de llegar a Japón, Hearn observó, entre los amigos que hizo en una aldea de la costa del Mar de Japón, la devoción a la comunidad que tanto admiraba y que faltaba en Europa y Estados Unidos. De este modo, idealizó la tradición de las aldeas japonesas, donde nadie es ignorado y todos son famosos.

Creía en el antiguo espíritu que sostenía a la recientemente introducida civilización occidental. Probablemente esta idealiza-

ción del Japón de comienzos de la era Meiji correspondía a la realidad, pero después de la guerra ruso-japonesa, cuando el país se convirtió en una de las grandes potencias mundiales, seguramente su entusiasmo por Japón se habría opacado. Por fortuna, Hearn no alcanzó a ver esto, pues murió antes del final de la guerra.

Nishida Kitaro, en el prefacio al libro de Tanabe Ryuji, *Biografía de Koizumi Yakumo,* publicado en 1914, describió la filosofía de Hearn diciendo que se trataba de un animismo particularista. Según él, Hearn escuchaba los pequeños suspiros que exhalan las cosas del mundo, lo que Aston llamó "el ¡ah de las cosas!" *(mono no aware).* Hearn modificó la filosofía de la evolución de Spencer de acuerdo a sus necesidades personales y consideró al mundo como el campo donde transmigran las almas.

Aunque Hearn no logró hablar japonés con fluidez, pudo, en cambio, captar la música de esta lengua e interpretarla en una clave diferente. En sus conferencias desarrolló la teoría de la "poesía desnuda". De acuerdo con ésta, la parte transferible de la poesía está formada por imágenes que pueden ser evocadas en diferentes idiomas y culturas.

II. La novela personal

Cada nación, en su necesidad de nutrirse con la literatura de otras naciones, tiene sus preferencias y aversiones, que no siempre coinciden con las del país donde se han producido las obras. Esta discrepancia contribuye a veces al avance de la literatura mundial.

Podríamos citar, como ejemplo, el caso de Edgar Allan Poe, quien fue descubierto en Francia por Baudelaire y Mallarmé, a pesar de la poca estima con que contaba entre los escritores de habla inglesa; o la traducción del *Cuento de Genji,* de Arthur Waley, que estimuló a Tanizaki a releer la obra desde una nueva perspectiva y a trasladarla al japonés moderno. En su versión también tuvo influencia *En busca del tiempo perdido* de Proust. Si comparamos a Murasaki Shikibu (978-1015) con Marcel Proust no podemos dejar de asombrarnos ante la semejanza que existe entre la escritora japonesa y el novelista francés, a pesar de que los separan novecientos años.

La capacidad que posee la literatura de tener raíces propias y a la vez nutrirse con otras literaturas, constituye una de sus características más importantes.

En el caso de la traducción de obras literarias japonesas, los países que más se han ocupado han sido los Estados Unidos y la Unión Soviética, mostrando en la selección sus respectivos intereses. La Unión Soviética prefiere *Calles sin sol* (Taiyō no nai machi) de Tokunaga Sunao o *El buque conservero* (Kani Kōsen) de Kobayashi Takihi, obras de crítica social, mientras que los Estados Unidos se inclinan más bien por las novelas más elaboradas estéticamente, como *Las mil garzas* (Sembazuru) de Kawabata Yasunari o *El pabellón de oro* [2] de Mishima Yukio.

Sin embargo, en la era de la comunicación de masas, gran parte de la responsabilidad de seleccionar las novelas japonesas que habrán de ser traducidas recae en manos de las empresas editoriales, las que muchas veces impulsadas únicamente por el afán de lucro dejan de lado obras que han tenido gran aceptación entre los lectores nacionales, por considerarlas poco aptas para el criterio internacional. La existencia de obras que gustan sólo a la gente del país donde fueron escritas constituye otro aspecto interesante del fenómeno literario.

A esta categoría pertenece la llamada *novela personal.*

La novela personal es una narración, no necesariamente en primera persona, de la vida del autor quien, escudado tras un seudónimo, se refiere a hechos y personas reales, ampliamente conocidos por el lector a través de distintos medios de información.

La diferencia específica entre la novela personal y la autobiografía consiste en que esta última trata de describir objetivamente la vida del autor, mientras que la novela personal se preocupa por interpretarla. En este sentido continúa la tradición de la poesía japonesa, *tanka* y *haiku,* que también se basa en los sentimientos personales del autor en el momento de escribir el poema.

[2] Título en japonés *Kinkakuji.* Versión española publicada en Barcelona, Seix Barral, 1963. 244 pp.

La expresión "novela personal" (watakushi shōsetsu) se aplicó por primera vez a *Futon,* de Tayama Katai, en 1907, y ya para los años 20 era la forma más común de describir este género. Desde entonces, se ha constituido en la novela japonesa "de arte" por excelencia.

Yasuoka Shōtarō, Shimao Toshio, Shōno Junzō, Kambayashi Akatsuki, Kawasaki Chōtaro y Takii Kōsaku son los máximos representantes de esta escuela y gozan de gran estima en Japón, aunque ninguno de ellos tenga prestigio en el mercado mundial de traducciones.

En el contexto de la tradición literaria japonesa, la novela personal puede ser considerada como un resurgimiento de la literatura de los diarios íntimos, iniciada en 935 por el *Diario de Tosa* (Tosa Nikki), de Ki no Tsurayuki. Según el novelista y crítico Itō Sei, el antecedente social de la novela personal son los actores y bailarines del período anterior de Meiji, quienes por ser considerados mendigos, constituían un mundo aparte, incluso geográficamente separado, donde existía más libertad en las relaciones humanas. Los escritores de este género en la época posterior a Meiji se movían en un mundo semejante. Como los mendigos de antaño, disfrutaban de cierta extraterritorialidad, por lo que nunca eran acusados o perseguidos cuando, con sus escritos, violaban la intimidad de los demás. Si estos novelistas dirigían su pluma hacia otras esferas de la sociedad, lo hacían a manera de venganza como, desde otra perspectiva, es el caso de *Después del banquete* (Utage no ato) de Mishima Yukio, donde ataca a la figura de un derrotado candidato a la gubernatura de Tokio. Lo cierto es que durante las eras de Meiji y Taishō, gozaron de mucha libertad, que duró hasta que la guerra total los fue envolviendo gradualmente.

Es digna de hacer notar la suerte que corrieron estos escritores durante los años en que todos los ámbitos de la vida nacional eran férreamente controlados por la política militarista del gobierno. Algunos de ellos, como Tokuda Shūsei, Kambayashi Akatsuki y Kawasaki Chōtaro se mantuvieron leales a sus convicciones personales pese a las presiones de la ideología oficial. Kawasaki Chōtaro, por ejemplo, al no poder ganarse la

vida como escritor, se desempeñó como peón asalariado y fue enviado a una isla del Mar del Sur. Al finalizar la guerra regresó a Japón y dedicó parte de su tiempo a recorrer las salas de espera de las estaciones de ferrocarril para recoger material para sus novelas.

Hay un aspecto interesante de la novela personal relacionado con el culto a la soltería que se desarrolló en la primera época de Meiji, como resultado de la tendencia del gobierno central a crear empleos con sueldos tan bajos que sólo eran suficientes para los jóvenes solteros. Según el sociólogo Kamishima Jiro, esta medida, diseñada para facilitar la modernización, pasó a convertirse en una filosofía de la vida entre los jóvenes. *Futon* de Tayama Katai es un producto típico de esta "filosofía de la soltería" que trasciende los límites del concepto de matrimonio. El autor-protagonista trabaja arduamente para ascender en la escala social y llegar a ser escritor. Cuando decide casarse, comienza a buscar una joven que sea capaz ante todo de conversar sobre temas literarios. Más que una esposa, busca a alguien que comparta sus inquietudes intelectuales. Es entonces cuando una joven que aspira a convertirse en escritora es confiada a su familia. Entre los dos nace una relación efectiva que se ve interrumpida cuando los padres de la joven la reclaman y debe regresar al campo. Sólo queda su cama de estilo japonés (futon) y la profunda tristeza del protagonista.

El culto a la soltería de los novelistas personales debió enfrentar un obstáculo insalvable: el envejecimiento físico. En obras como *En Kinosaki* (Kinosaki nite) de Shiga Naoya, *Eterno abrazo* (Mugen hōyō) de Takii Kōsaku, *El puente roto* (Dankyō) de Iwano Homei encontramos el tema del envejecimiento tratado en detalle.

Otro obstáculo para el desarrollo de la novela personal fue el control gubernamental. *El juicio* (Saiban), de Itō Sei, es la historia del propio autor procesado por obscenidad debido a su traducción de *El amante de Lady Chatterley,* de D. H. Lawrence. El protagonista actúa deliberadamente como un payaso, exponiendo el asunto en forma tal que logre la sonrisa compasiva del lector. De esta manera, el autor transformó la novela

personal en un instrumento sutil de resistencia al duro control del gobierno.

La larga supervivencia de la novela personal se explica, en cierta manera, por el alto grado de alfabetismo alcanzado por los japoneses desde mediados del período Tokugawa, fenómeno descrito en el libro de R. P. Dore, *La educación en el período Tokugawa.*[3] Este hecho dio posibilidades a todos de escribir diarios y poemas cortos que expresaran sus sentimientos acerca de la vida cotidiana. La novela personal recogió esa tradición y constituyó una especie de continuación de lo que se escribía fuera de los círculos literarios. Otro antecedente son los concursos de composiciones infantiles que se realizaban desde finales del período Meiji y que difundieron aún más la costumbre de escribir sobre asuntos íntimos.

Esta continuidad de la tradición que une al novelista personal con el pueblo japonés es muestra de la necesidad de mantener la identidad. En el transcurso de la historia moderna de Japón, ésta fue una de las armas de resistencia contra la ideología militarista del Estado.

El eje de la novela personal radica en la idea de que el mundo puede explicarse mejor en términos de experiencia individual. Las teorías totalitarias siempre han intentado aniquilar, por lo menos en parte, esa idea del *locus* personal, tratando de imponer una imagen del mundo que esté acorde con los intereses del Estado. Dentro de ese esquema, la duda, si es que existe, no debe encontrar un lugar donde echar raíces y menos crecer. El planteamiento de la novela personal es que si se trata de destruir o ignorar el lugar que ocupan los sentimientos individuales, en nombre del Estado, ¿dónde se podrán encontrar las claves para criticar las teorías de los grupos dominantes?

La novela personal, como ya se ha dicho, no trata de hacer una recopilación de los datos autobiográficos, sino que pone el acento en la expresión de cómo el escritor interpreta su propia vida. Por esta razón se dice que la novela personal carece de la fuerza necesaria para construir una imagen objetiva del

[3] DORE, Ronald Philip. *Education in Tokugawa Japan.* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965. 346 pp.

autor en el contexto social. Así y todo, en sus setenta años de historia, ha demostrado que su método ha sufrido un proceso gradual de desarrollo en su concepción de lo social. En primer lugar, de un intento juvenil por romper con los lazos familiares, se convierte en el drama del autor ante la necesidad de romper con las obligaciones familiares que él mismo ha contraído en una etapa posterior de su vida. Se produjo así una especie de sentimiento acumulativo, expresado en las novelas de los años siguientes, tales como *Las cien noches* (Hyakuya) de Tayama Katai, y *El abandono de la anciana* (Uba sute) de Satomi Ton. De esta problemática surgió la necesidad de analizar la naturaleza de esa pequeña sociedad que constituyen la familia, los amigos y el vecindario, pero que nunca sobrepasa los límites del grupo donde los miembros pueden mirarse cara a cara. Como consecuencia, el ideal social así expresado estuvo, muchas veces, en contradicción con el ideal del Estado o, a lo sumo, desempeñó un papel complementario. Este aspecto positivo de la novela personal no puede ser ignorado, puesto que constituye uno de los fenómenos más importantes de la cultura de la clase media de Japón, en los períodos Meiji y Taishō.

Debemos señalar, por último, que el *yo,* en su acepción japonesa, no se concibe nunca como una entidad separada, como lo es el *ego* de la tradición europea. Las experiencias primordiales se manifiestan a través de *kanjiru* (sentir) y *omou* (pensar), sin sujeto personal. Son experiencias que se dan, básicamente, en el seno de la sociedad familiar, de los amigos o los vecinos y de ahí se proyectan a la comunidad más amplia de la aldea. Por eso, las llamadas "novelas del estado de ánimo", que constituyen una evolución de la novela personal, se ocupan de experiencias que trascienden los límites del individuo. *En Kinosaki,* de Shiga Naoya, *Bichos de todas clases* (Mushi no iroiro), de Ozaki Kazuo y *La rana roja* (Akagaeru), de Shimaki Kensaku son obras que pertenecen a esta última categoría.

III. En busca de una identidad nacional

El poeta Kitamura Tōkoku (1868-1894), una de las figuras más destacadas de la revista *Bungaku-kai* (Mundo Literario) se suicidó en 1894. "Japón nunca hace una revolución sino que siempre está en transición", escribió, dirigiendo este amargo reproche no sólo a los intelectuales de su tiempo sino también a sí mismo. Era una época en que llegaban tantos estímulos a Japón desde Occidente que sólo podían ser asimilados mediante la imitación. El hecho es que ninguna idea tendiente a cambiar este estado de pasividad lograba prosperar; por lo que un sentimiento de angustia comenzó a apoderarse de los intelectuales. Natsume Sōseki y Mori Ogai, contemporáneos de Kitamura, no son ajenos a este sentimiento que podría definirse como "pérdida de la identidad nacional" y que sirve de tema central a sus novelas.

Es interesante seguir los pasos de otro escritor del mismo

círculo literario *Bungaku-kai* para ver de qué manera enfrenta el problema. Nos referimos a Yanagita Kunio (1875-1962). Sus datos biográficos nos revelan que era hijo de Matsuoka Misao, médico de aldea y especialista en clásicos chinos, quien se dedicó más tarde al estudio de los clásicos japoneses, influenciado por Motoori y Hirato. En el momento de nacer Yanagita se desempeñaba como sacerdote en los templos de varias aldeas cercanas.

La educación del niño, a semejanza de otros contemporáneos suyos, como el poeta y erudito Sasaki Nobutsuna y el ideólogo de derecho Gondō Seikei, se inició con el estudio de la tradición familiar, lo que explica en parte la resistencia de Yanagita a la metodología occidental. Cuando después de la derrota de Japón, en 1945, se le preguntaron las razones por las cuales el país había sufrido un deterioro de tal magnitud, contestó sin titubear que uno de los factores principales era el debilitamiento de la piedad filial, puntal de la educación de los jóvenes en el período Meiji. Como parte de esa educación, periódicamente se celebraban pequeños festivales familiares donde todos los miembros participaban activamente. El sentimiento vivo de la presencia de los dioses ancestrales en la vida familiar y aldeana fue lo que apartó a Japón de la corrupción en su proceso de modernización, por lo menos durante la primera parte del período Meiji y probablemente hasta la guerra ruso-japonesa y la anexión de Corea, con las que se inicia otra etapa de la historia del Japón moderno.

Durante su niñez, Yanagita tuvo los problemas comunes a todos los japoneses. Uno de ellos era la estrechez de la vivienda. Recuerda que su casa era muy pequeña, diseñada de acuerdo con el ideograma chino que significa "campo de arroz": una sala cuadrada, dividida en cuatro por medio de biombos. Allí llevó el hermano mayor a su esposa, lo que produjo el típico conflicto entre suegra y nuera, del que Yanagita fue testigo y del que extrajo conclusiones que más tarde lo llevarían a escribir sobre ese tema, adoptando constantemente el punto de vista de la mujer, ya sea suegra, esposa, hermana o hija, hecho bastante insólito entre los intelectuales de Japón. Otro

hecho que determinó su manera de enfrentar la realidad fue la última gran hambruna de 1885, puesto que como joven aldeano no pudo menos que advertir la ineptitud del gobierno central ante un desastre nacional de tal magnitud. Durante los años que permaneció en Tokyo estudiando ciencias sociales europeas y administración pública, no olvidó esa amarga experiencia. Así, cuando llegó a ocupar un cargo como funcionario del gobierno, luchó para que se crearan cooperativas industriales basadas en la participación espontánea de las aldeas, enfrentándose así a los intereses de los terratenientes ausentistas que rápidamente se convertían en capitalistas.

Mientras estudiaba en la Escuela de Derecho de la Universidad de Tokyo, su conocimiento de las lenguas europeas le permitió introducir, entre sus amigos escritores, la novedad del naturalismo. Fue así como nació el movimiento naturalista japonés, que se manifestó en la llamada "novela personal", que ya hemos analizado. Sin embargo, ésta no correspondía a la idea que Yanagita tenía en mente, por lo que se dedicó a desarrollar pacientemente, en algunos trabajos, su propia concepción acerca del naturalismo. Obras en prosa como *Cuentos vueltos a contar,*[4] *Anales de la aldea,*[5] *Historia de la vida en las épocas Meiji y Taishō*[6] y *Anales para la búsqueda del origen de la cultura nacional*[7] muestran su interpretación del naturalismo, que difiere de la novela personal de Tayama Katai, Iwano Hōmei y Shimazaki Tōson, todos amigos suyos.

En la base de su concepción se encuentra la idea de que la civilización tecnológica impuesta por el Cristianismo, aliado a la ciencia, fue la causante del deterioro de la cultura japonesa, después de la apertura del país hacia Occidente. Esta cultura, ya sea que haya llegado del Norte o del Sur, vía Okinawa, es de origen internacional y se caracteriza por ser politeísta y tolerante, lo que explica, en el campo de la religión, la rápida aceptación que tuvieron los dioses del Budismo, del Confucia-

[4] *Tono monogatari.*
[5] *Yama no jinsei.*
[6] *Meiji Taisho shi sesohen.*
[7] *Kaijo no michi.*

nismo y del Cristianismo. Yanagi Muneyoshi 1869-1961), crítico de arte y ensayista que inició su carrera literaria como miembro de la revista *Shirakaba,* "Abedul blanco", explica, por ejemplo, cómo el Budismo halló eco en esta actitud religiosa del pueblo japonés.

El Budismo fue introducido a principios del siglo VI y al principio sólo halló adeptos entre los coreanos que vivían en Japón, los intelectuales y ciertos hombres influyentes como el príncipe Shōtoku.

Esto se relaciona con uno de los aspectos fundamentales de la cultura japonesa; como el país se encuentra en la periferia de las grandes culturas del mundo, cada vez que una corriente proveniente de esos centros llega a Japón, los primeros en asimilarla son los residentes extranjeros y los nativos relacionados con ellos, quienes la purifican, llevándola a extremos lógicos poco comunes en su lugar de origen. Este mismo proceso se ha repetido con la introducción del budismo, el confucianismo, el cristianismo y el marxismo. Aparece primero la tendencia a buscar el verdadero Buda, el verdadero Confucio, el verdadero Jesús y el verdadero Marx. Una y otra vez se intenta llevar a cabo un movimiento purificador del pensamiento que sólo se detiene cuando la gente se niega a aceptar las doctrinas en su forma lógicamente purificada. La cultura japonesa es, como lo ha señalado Katō Shūichi, una cultura híbrida. El movimiento purificador de una doctrina está condenado al fracaso siempre que intente tener éxito como movimiento popular. Esto explica los motivos por los cuales la secta Shinran (Jōdō Shinshū) y la secta Nichiren son los dos movimientos budistas que han tenido mayor número de adeptos entre la gente del pueblo; puesto que se basan en creencias sencillas y aceptables en el marco de la cultura híbrida y al mismo tiempo compatibles con creencias provenientes de fuentes no budistas. De este modo, el budismo ha llegado a ser inseparable de la concepción de mundo del pueblo japonés, sin que ésta sea totalmente budista. El hecho de que Yanagi Muneyoshi, miembro del movimiento literario modernista, se haya interesado en analizar la manera en que el

pueblo aceptó el budismo es un hecho significativo en la historia intelectual del Japón.

Yanagi Muneyoshi nació en Tokio y fue hijo del almirante real Yanagi Narayoshi, matemático de gran prestigio del período Tokugawa, especialista en *wasan,* matemática japonesa que se ha desarrollado independiente del método europeo. Cuando estudiaba en la Universidad de Tokio, Yanagi Muneyoshi se unió al grupo fundador de *Shirakaba,* integrado, entre otros, por Shiga Naoya, Mushakōji Saneatsu y Arishima Takeo. Se interesó en William James, especialmente en su libro *Experiencia religiosa,* donde subyace la idea de que la experiencia mística es cualitativamente la misma en todas las religiones. Esta obra ejerció una profunda influencia en la obra de Yanagi. Él intuyó que la experiencia religiosa tenía una base común en todas las culturas, lo que explica que sus estudios se relacionaran primero con los místicos cristianos y, más tarde, con los místicos budistas.

Yanagi fue una persona excepcional entre los japoneses de su época: la anexión de Corea en 1910 le produjo un gran dolor que no surgió de un compromiso político, sino de la afición, cultivada en su juventud, por la pintura y la cerámica coreanas, que lo unió con lazos de afecto y respeto hacia ese pueblo. Cuando Yanagi se enteró, en 1922, de que la puerta principal del palacio de Seúl, Kōkamon, sería destruida por orden del gobernador japonés de Corea, publicó un artículo titulado "Por las artes coreanas frente a su destrucción", donde señalaba la atrocidad del decreto. También fue motivo para que comenzara a coleccionar obras de arte coreanas y construyera el Museo de Bellas Artes de la Nación Coreana en Seúl, en 1924.

Esta empresa lo llevó a pensar que si ceramistas anónimos de Corea habían producido tales obras de arte, seguramente en Japón debería haber una tradición semejante. Inició así el movimiento de arte popular que culminó con la fundación, en 1936, del Museo de Artes Populares de Japón. Es significativo que su interés por el arte popular japonés tuviera su origen en su afición por el arte coreano.

También su concepción estética se halla vinculada a su in-

terés por el arte popular. Yanagi descubrió que, en la tradición japonesa, lo bello es inseparable de lo útil y, a la luz de esta creencia, hizo una valorización de la ceremonia del té. Encontró que en la economía de movimientos para preparar la infusión radica su valor estético. A su modo de ver, esta filosofía degeneró cuando los maestros entraron al servicio de la clase dominante y se asociaron con los mercaderes de utensilios. La crítica de Yanagi al culto de la ceremonia del té tal como existe hoy no idealiza la historia de esta ceremonia en Japón.

Por otra parte, Yanagi realizó un estudio de los escultores anónimos de Budas, conocidos como Myōkōnin, campesinos creyentes sin erudición y analizó la doctrina de Ippen, uno de los guías budistas más destacados que concentró todas sus energías en un *mantra, Namu amida butsu,* tan simple que podía ser pronunciado por cualquier persona, en cualquier momento, cuando creía e inclusive cuando dudaba. Ippen no inició una secta con un gran templo como centro de culto. Viajó, en cambio, por todo Japón, con un gran númeo de adeptos que danzaban al ritmo de aquel *mantra.*

A través de sus estudios del arte y de las creencias populares, Yanagi llegó a establecer los criterios estéticos prevalecientes entre los japoneses de todas las épocas. Por ejemplo, *wabi,* que expresa tanto la vida miserable como la soledad; *sabi,* que es tanto lo oxidado como lo *faded; shibu,* lo astringente y a la vez lo sobrio; y *muji,* el color liso y también lo infundado. Según Yanagi, estos criterios están en el substrato del gusto y la concepción de mundo de los japoneses. Aquí radica la principal diferencia con la filosofía europea, en la cual un presupuesto importante lo constituye la idea de que los conceptos fundamentales deben estar expresados por sustantivos. Para los esquimales, según Robert Redfield, las categorías básicas se manifiestan por medio del verbo. Entre los japoneses, los adjetivos y los verbos son importantes y los términos citados: *shibui, wabishii* y *sabishii* son las formas adjetivas de las que se derivan los conceptos antes mencionados. Muiji es excepcionalmente un nombre. Tanto Yanagita como Yanagi consideran a

los verbos y los adjetivos como las categorías fundamentales cuando se trata de describir y evaluar el estilo de vida japonés.

Más adelante discutiremos otra característica importante de la cultura japonesa vinculada a la propensión, entre los intelectuales modernos, al *tenkō* o viraje del pensamiento hacia la línea política del gobierno, tendencia que ya había sido anticipada por Kitamura Tokoku, a principios de la era Meiji. A pesar de la importancia que adquirió el *tenkō* en los últimos cien años de la historia del pensamiento japonés, Yanagita Kunio y Yanagi Muneyoshi permanecieron al margen.

248890

IV. *En pos de la utopía*

Date Masamune, del feudo de Sendai, envió el 28 de octubre de 1613 una misión a Roma, encabezada por Hasekura Tsuneaga. La misión debía pasar por México y llegó a Acapulco el 25 de enero del año siguiente. Contaba con alrededor de ciento cincuenta japoneses, setenta y ocho de los cuales fueron bautizados en la ciudad de México.

El 10 de junio de 1614 Hasekura partió de Veracruz rumbo a Europa y fue bautizado en Madrid. Llegó a Roma y, al cabo de dos años, regresó a México.

Enterado de que el cristianismo había sido prohibido en Japón, en abril de 1618 zarpó de Acapulco, junto con su tripulación y llegó a su feudo en julio del mismo año. No se ha podido determinar lo que ocurrió a los cristianos de la misión de Hasekura. Se ha conjeturado que muchos de ellos fueron enviados a las minas del norte de Japón y que allí murieron. Toda-

vía se pueden ver cruces esculpidas en las rocas de muchas minas abandonadas. Por algunos documentos se sabe que los cristianos del feudo de Sendai fueron ejecutados años después del decreto de supresión del cristianismo. También fueron ejecutados muchos miembros de la secta del Buda Negro. No puede determinarse a ciencia cierta si esta secta tenía influencia de los ritos cristianos pero el hecho es que muchos de sus fieles fueron llamados cristianos y ejecutados como tales. Lo interesante es que la secta del Buda Negro ha sobrevivido hasta hoy, después de doscientos años de clandestinidad, y sus seguidores han mantenido la creencia de que todos los hombres son hermanos y la guerra es un pecado.

En este contexto histórico debemos ubicar la figura literaria de Miyazawa Kenji (1896-1933).

Miyazawa Kenji nació en Hanamaki, en la prefectura de Iwate y era hijo del dueño de una casa de empeños. En 1918 terminó sus estudios en la Escuela de Agricultura y Silvicultura de Morioka y se especializó en química agrícola. Después de adelante, ayudar a los campesinos del norte de su distrito a comticipó en un trabajo de análisis de suelos que le permitió, más adelante, ayudar a los campesinos del norte de su distrito a combatir la hambruna. En 1921 se dirigió a Tokio, donde vivió durante diez meses trabajando como voluntario en la secta budista Nichiren. La grave enfermedad de su hermana lo hizo regresar a su tierra natal y después de que ella falleciera comenzó a dictar clases en una escuela de agricultura de nivel medio. En 1926 renunció a su cátedra para fundar una agrupación de campesinos, la sociedad de los *rasu* (hombres de la tierra). A partir de entonces se dedicó a la agricultura, a la vez que asesoraba gratuitamente a los campesinos sobre cuestiones del suelo. Contrajo tuberculosis y al cabo de algunos años de invalidez, murió de pulmonía en 1933.

En vida, Miyazawa fue casi totalmente desconocido pero después de su muerte y durante los últimos cuarenta años se han publicado cinco ediciones diferentes de sus obras completas. Se le reconoce como uno de los escritores más importantes de la historia literaria del Japón moderno, especialmente por sus

cuentos y obras teatrales para niños. Dejó algunas novelas cortas y ensayos, de los cuales el más famoso es *Introducción a las artes del campesino.*[8] Durante su vida sólo se publicaron dos libros: *El restaurante de muchos pedidos,*[9] una colección de cuentos para niños, y *La primavera y el Asura,*[10] un libro de poemas. Ambos son de 1927.

En un cuento largo de género fantástico, *El ferrocarril de la Vía Láctea,*[11] relata un viaje en tren por lugares irreales. Los personajes son niños que murieron a temprana edad y buscan la amistad de los pasajeros que suben y bajan de ese tren celestial. No tienen nombres japoneses, lo que resulta insólito para el Japón de preguerra, especialmente si se tiene en cuenta que se trata de un autor del norte del país. El hecho de que este devoto de la secta budista Nichiren llamara a sus personajes Campanella o Giovanni podría explicarse por la existencia de leyendas acerca de la misión de Hasekura, los mártires cristianos y la secta clandestina del Buda Negro que se conservaron durante cientos de años en la región septentrional de Japón, a pesar del aislamiento en que se sumió el país.

Durante la vida de Miyazawa no se produjeron hambrunas de la magnitud de la que vivió Yanagita Kunio en su infancia. Sin embargo, hubo hambrunas locales, particularmente en las regiones del norte. Miyazawa debió enfrentarse a ellas como ingeniero agrónomo y extrajo de las mismas muchos de los temas de sus relatos y poemas. Durante esos años terribles, los niños de primaria iban a la escuela sin haber probado bocado y las jóvenes eran vendidas como prostitutas para obtener algún dinero para la familia. En *Opal y los elefantes,*[12] un cuento escrito en esa época, nos habla de un gran elefante blanco, dócil y trabajador, al que un hombre perverso, aprovechándose de su buena voluntad, explota hasta llevarlo al borde de la muerte. Un niño de abrigo rojo escucha los ruegos que el enfermo hace a Santa María y les avisa a los elefantes de la selva. El cuento

8 *Nomin geijutsu gairou.*
9 *Chūmon no oi rijōriten.*
10 *Haru to Shura.*
11 *Ginga tetsudo no yoru.*
12 *Opperu to zo.*

termina cuando éstos, rugiendo enfurecidos, se precipitan sobre el hombre pisoteándolo hasta provocarle la muerte. Así pueden rescatar al compañero enfermo. Obviamente, el pequeño de abrigo rojo personifica a los estudiantes marxistas que sufrían entonces la represión oficial. El hecho de que los marxistas estén simbolizados en la figura de un niño indica la preocupación de Miyazawa en cuanto a la eficacia de los métodos utilizados por los estudiantes; aunque no hay duda que simpatizaba con el movimiento comunista de la época pues fue uno de los pocos que no se unió a la opinión mayoritaria que aprobaba la invasión a China, en 1931. Tampoco ocultaba su simpatía por las teorías cristianas y el marxismo a pesar de ser, básicamente, un creyente fundamentalista de la secta Nichiren. Tanto su vida como sus obras se caracterizan por la naturaleza híbrida de su imaginación. En *Introducción a las artes del campesino* ve al mundo como un teatro y a las diferentes maneras de vivir como la expresión fundamental de las artes. Cómo cada uno se ve a sí mismo en este teatro y cómo los hombres en conjunto observan su accionar, constituyen dos dimensiones diferentes del fenómeno estético. En la sociedad actual, todas las llamadas "artes" son formas secundarias de expresar el Arte. También hay "arte" en la preparación del suelo para la siembra, en la construcción de viviendas, en la confección de prendas de vestir. En *El oso del monte Nametoko,*[13] otro cuento para niños, describe la vida de un cazador bondadoso a quien los mercaderes de la ciudad pagan muy poco dinero por sus presas. Él, en realidad, siente mucha pena por los animales que matan y cuando, un día, es herido fatalmente por un oso, experimenta un sentimiento de felicidad al poder expiar el dolor que les ha causado. También el oso, que no ha querido matarlo, se siente muy apenado por su muerte. En el fondo de esta historia está la idea del *karma* que es inherente al mundo. Por el hecho de estar vivo, el hombre no puede ser bueno ya que se alimenta de otros seres que habitan la tierra, prolongando en esta forma el drama cósmico.

[13] *Nametoko yama no kuma.*

Las bellotas y el Gato Montés[14] se inicia cuando, un sábado por la tarde, un alumno de primaria recibe una tarjeta muy mal escrita, firmada por "El Gato Montés". Es una invitación para que sirva de testigo en un juicio muy difícil y se le suplica no llevar pistola. El día señalado, el niño va a la montaña y trata de interpretar lo mejor posible las señales de los vientos, los árboles, los hongos y las ardillas. Cuando llega al lugar del juicio, éste lleva ya tres días. Se trata de elegir, entre una gran cantidad de bellotas de todas formas, cuál es la más honorable: algunos opinan que la más redonda, otros que la más gruesa, otros que la más grande. Frente a una discusión que parece no tener fin, el Gato Montés interroga al recién llegado, quien dice que la más honorable es la más necia, despreciable y deforme de todas las bellotas. El Gato Montés acepta su opinión y da por finalizado el juicio. Como pago, el muchacho recibe un canasto lleno de bellotas que relucen como el oro y un gran hongo blanco le sirve como carruaje para su regreso. Poco a poco las bellotas van perdiendo su brillo y al llegar a su casa se encuentra con que todas se han vuelto color café.

Por medio de su estilo, cuando describe el escenario montañoso, el autor trata de mostrar que en el brillo de los objetos naturales hay una miríada de mundos. En la naturaleza hay otro mundo natural que sólo se revela en las visiones. Encontrar el camino hacia el mundo oculto en el resplandor de un instante es el problema esencial de la vida. La naturaleza está llena de indicios que nos permiten encontrar ese camino.

En el consejo que da el niño al Gato Montés está el mensaje de que no hay nada grande ni pequeño a los ojos de Dios. Esta parece ser la creencia más íntima del escritor.

Entre sus poemas, el más conocido es el que escribió junto al lecho de su hermana agonizante. Como Miyazawa nunca se casó, el único tema femenino que aparece constantemente en sus creaciones literarias es el relacionado con su hermana.

[14] *Donaguri to yamanejo.*

Matsu no hari

sakki no mizore o totte kita
ano kirei na matsu no eda da yo
ō omae wa marude tobitsuku yō ni
sono midori no ha ni atsui hō o ateru
sonna shokubutsu-sei no aoi hari no [naka ni
hageshiku hō o sasaseru koto wa
musaboru yō ni sae suru koto wa
donna ni watakushi-tachi o odoro kasu [koto ka
sonna ni made mo omae wa hayashi e [yukitakatta no da
omae ga anna ni netsu ni moyare
ase ya itami de modaete iru toki
watakushi wa hi no teru tokoro de tano- [shiku hataraitari
hoka no hito no koto o kangaenagara [mori o aruite ita
"aa, ii, sappari shita
maru de hayashi no nagasa kita yo da
tori no yō ni risu no yō ni
omae wa hayashi o shitatte ita
donna ni watakushi ga urayamashi kat- [tarō
aa, kyō no uchi ni tōku e sarō to suru [imōto yo
hontō ni omae wa hitori de ikō to [suru ka
watakushi ni issho ni yuke to tanonde
naite watakushi ni sō itte kure [kure
omae no hō no keredomo
nan'to iu kyō no utsukushisa yo
watakushi wa midori no kaya no ue [ni mo
kono shinsen-na matsu no eda o okō
ima ni shizuku mo ochiru darō shi sora
sawayakana
taapentain no nioi mo suru darō

Agujas de pino

Con algunas gotas de lluvia todavía
te traje estas ramas de pino.
Parece que quisieras saltar
y poner tu mejilla ardiente contra este
clavar ferozmente tu mejilla [verdor,
en las agujas azules,
con avidez.
Nos vas a espantar a todos.

¿Tanto deseabas ir al bosque,

mientras te consumía la fiebre
y te atormentaban el sudor y el dolor?
Yo trabajo contento a la luz del sol.

Y, pensando en ti, camino lentamente [entre los árboles
"Oh, me siento bien ahora;
es como si me hubieras traído aquí el corazón del bosque..."
Como un ave o una ardilla
anhelas el bosque.
¡Cómo me has de envidiar

hermana, hoy que debes viajar tan le- [jos!
¿puedes ir sola?

Pídeme que vaya contigo,
pídemelo llorando.
A pesar de todo
¡qué hermosas son tus mejillas!
Pondré estas frescas ramas de pino

sobre tu mosquitero
para que exhalen
¡ah! un limpio
aroma como de trementina.

Miyazawa no parece haberse preocupado por la discrepancia entre las ciencias naturales y la religión. En su lucha por combatir la miserable condición de los campesinos de la zona septentrional, encontró que cuando se está al servicio de los demás ciencia y religión se funden. El lenguaje de las ciencias naturales y el lenguaje de la religión, sea budista, cristiana o

shintoísta, son recursos a los que apela el poeta para expresar su visión del mundo.

Gettenshi

Watashi wa kodomo no toki kara
Iroiro na zasshi ya shinbun de
Ikumai mo no tsuki no shashin o mita
Sono hyōmen wa dekoboko no kakō de [ooware
Mata soko ni hi ga sashite iru nomo [hakkiri mita
Nochi watakushi wa soko ga taihen [tsumetai koto
Kuuki no nai koto nado mo naratta
Mata watashi wa sando ka sore no [shoku o mita
Chikyū no kage no soko ni usutte
Suberisaru no o hakkiri mita

Tsugi niwa sore ga tabun wa chikyū [o hanareta mono de
Saigo ni inasaku no kikoo no koto de [shiriai ni natta
Morioka Sokkō-jo no watashi no to- [modachi wa
—miri no kei no chiisana boenkyō de
Sono tentai o misete kureta
Mata sono kidó ya unten ga
Kantan na kooshiki ni shitagau koto
Shikamo ō [o oshiete kureta
Watakushi ga sono tentai o

Gettenshi to shōshi uyamau koto ni
Tsui ni nanra no sawari mo nai
Moshi sore hito towa
Hito no karada no koto de aru to
Sō yū naraba Ayamari dearu yōni
Saritote hito wa
Karada to kokoro de aru to yuu naraba
Koremo ayamari de aru yō ni
Saritote hito wa kokoro de aru to yuu
Mata ayamari de aru yō ni [naraba
Shikareba watakushi ga tsuki o Getten- [shi to shōsuru tote
Kore wa tan naru gijin de nai

Luna, hija del cielo

Cuando era niño
en toda clase de periódicos y revistas
vi —cuántas— fotografías de la luna
y su cara marcada de aserrados cráteres.

Vi claramente la luz del sol que la [golpea.
Supe después que es muy fría y que [no tiene aire.
Tal vez la vi eclipsarse tres veces.
La sombra de la tierra.

Se deslizó claramente sobre ella.
Más tarde supe que probablemente se [había desprendido de la tierra.
Por último, un hombre del observatorio [de Morioka
que conocí durante durante la siembra [del arroz
me mostró el cuerpo celeste a través

de un pequeño telescopio milimétrico
y me explicó cómo su órbita y movi- [mientos
siguen una fórmula sencilla.
Sin embargo, ¡ah!
para mí ya no hay obstáculos
si quiero inclinarme reverentemente [ante el cuerpo celeste de la
Luna Emperatriz.
Si alguien dice:
"El hombre es su cuerpo",
es un error.
Y si alguien dice:
"el hombre es cuerpo y espíritu"
también es un error.
Y si alguien dice: "el hombre es [espíritu"
nuevamente se equivoca.
Por eso yo
alabo a la luna como Luna Empera- [triz.
Y no es una mera personificación.

La cosmovisión de Miyazawa, en lo que se refiere a la humanidad y al progreso de la civilización tecnológica no es optimista. Parece haber observado al hombre desde el lado oscuro y buscado su salvación a través de la preocupación por la decadencia y muerte que se da en la naturaleza. En la idea de la transmigración de la espiritualidad a lo largo de ese proceso se halla la clave de su pensamiento.

Kurakake-yama no yuki

Tayori ni naru no wa
Kurakake tsuzuki no yuki bakari
nohara mo hayashi mo
posha posha shitari kusundari shite

sukoshi mo ate ni naranai no de
hontō ni sonna kōbo no fū no
oborogena fabuki desu keredomo
honokana nozomi o okuru no wa

Kurakake-yama no yuki bakari.

La nieve del Monte Kurakake

Lo único en lo que se puede confiar
es la nieve del Monte Kurakake.
Los prados y bosques.
deshielándose, helándose y deshielán-
[dose,
son totalmente indignos de confianza.
Por cierto, las tormentas débiles
crecen como la levadura.
Sin embargo, la única vaga fuente de
[esperanza
es la nieve del Monte Kurakake.

V. *La literatura revolucionaria*

La literatura revolucionaria que preparó el camino para la única revolución triunfante hasta ahora en Japón, es decir, la Restauración Meiji de 1868, estuvo representada, básicamente, por crónicas, tratados y poesías tanto en japonés como en chino. La novela estuvo ausente.

Después de la Restauración, los dirigentes del *Movimiento por los derechos civiles* tradujeron algunas novelas francesas de carácter revolucionario. Más tarde, durante y después de la guerra ruso-japonesa, los escritores pertenecientes a grupos de izquierda escribieron novelas y artículos que fomentaban la revolución socialista en Japón. Entre ellos se distinguen Kōtoku Shūsui, Sakai Kosen, Ōsugi Sakae, como ensayistas y Kinoshita como narrador. Pero este movimiento político y literario cesó cuando, con el pretexto de que habían atentado contra la vida

del emperador, los dirigentes socialistas fueron acusados de Alta Traición, en 1910.

Los escritores mencionados no pertenecían a ningún círculo literario. Entre los escritores del *establishment* el único que se radicalizó fue Ishikawa Takuboku, quien había alcanzado fama como poeta en su adolescencia y era conocido por su habilidad para escribir poesía en lenguaje arcaico. Paradójicamente, la mayoría de los poemas que le dieron renombre son considerados hoy insignificantes y han perdurado aquellos que escribió en forma de diario, en caracteres romanos, para que su esposa no pudiera leerlos. El diario comienza el primero de abril de 1909 y concluye el 16 de junio de ese año, y significó una ruptura con la poesía tradicional japonesa, basada, fundamentalmente, en los caracteres chinos. Para ello, Ishikawa tuvo que buscar un nuevo lenguaje y lo encontró en el habla cotidiana del pueblo. Con él trató de expresar sus sentimientos más íntimos, que deseaba sustraer a la curiosidad de su familia y de la sociedad de su tiempo.

Veamos un poema del 13 de abril, tomado directamente de su diario romanizado:

Atarashiki Miayako no kiso

Yagate Sekai no Ikusa wa kitaran!
Fenix no gotoki kūchū gunkan ga
  sorani mukete
Sono shitani arayuru Tofu ga
  kobotaren!
Ikusa wa nagaku tsuzukan!
Hitobito no nakabawa hone to
  naru naran!
Shikarunochi, aware, shikarunochi,
  warerano
"Atarashiki Miyako" wa izuko ni
  tatsubekika?
Horobitaru rekishi no ueni ka?
Shikō to ai no ueni ka? Ina, ina.
Tsuchino ueni, shikari, tsuchi
  no ueni, nanno —Fūfu to yūu
Sadamari mo kubetsumo naki kūkino
  nakani,
Hateshiernu aoki, aoki sorano
  motoni!

La fundación de nuevas ciudades

¡Muy pronto vendrá la guerra mundial!
Como el ave fénix, las naves de guerra
  [aladas se reunirán en el cielo.
¡Y bajo ellos todas las ciudades serán
¡la guerra durará mucho! [destruidas!
¡La mitad de la gente se convertirá en
  [huesos!
Y después de esto, ¡ay! y después de
  [esto
¿Dónde se construirán nuestras "Nue-
  [vas Ciudades"?
¿Sobre el legado del pasado que ha pe-
  [recido?
¿Sobre nuestras reflexiones y el amor?
  [No, no.
Tan sólo sobre la tierra, sí, tan sólo
sobre la tierra, dentro de una atmós-
  [fera que
  trascienda las reglas cotidianas de
  marido y mujer,
¡bajo el ilimitado azul, azul!

El hecho de escribir en japonés romanizado tuvo un efecto decisivo en la poesía que compuso después, valiéndose del silabario tradicional y los ideogramas. El poema que citamos a continuación, escrito el 27 de junio de 1911, un año antes de su muerte, aunque escrito en caracteres japoneses, resulta muy fácil de transcribir y comprender.

HIKŌKI

Miyo, kyō mo, kano aozora ni
hikōki no takaku toberu o
kyūji zutome no shōnen ga
tama ni hiban no nichiyōbi
haibyō yami no hahaoya to tatta
futari no ie ni ite
hitori sesse to rīdā no dokugaku
o suru me no tsukare!
miyo, kyō mo, kano aozora ni
hikōki no takaku toberu o

AVIÓN

Mira, hoy también en ese cielo azul
vuela alto un avión.
Un mandadero en descanso
en este raro domingo
se queda en casa con su madre tu-
[berculosa,
y está muy ocupado leyendo un
libro de texto inglés, ¡solo y con los
[ojos cansados!
Mira, hoy también en ese cielo azul
[vuela alto un avión.

Ishikawa Takuboku nació en 1886. Era hijo de un sacerdote de aldea, de la región norte de la prefectura de Iwate. Antes de concluir su educación secundaria se trasladó a Tokio donde alcanzó gran notoriedad como poeta. Su pobreza y el hecho de haber contraído matrimonio muy joven, a la vez que debía sostener a otros miembros de su familia, hicieron muy difícil su vida. En 1910 escribió el ensayo "El callejón sin salida de la época" (Jidai heisokuno Genjō), donde señalaba que la literatura naturalista predominante en Japón no reflejaba totalmente la realidad social ya que no denunciaba, de una manera digna del naturalismo, la brutalidad de la represión oficial. El incidente de Alta Traición lo afectó profundamente y su simpatía se inclinó hacia los socialistas. También la anexión de Corea lo entristeció, creando un poema corto en septiembre de 1910:

chizu no ue
chosen koku ni kuroguro to
sumi o nuritsutsu akikaze
o kiku.

En el mapa,
donde Corea está manchada con
tinta negra,
escucho el viento de otoño.

Takuboku murió de tuberculosis en 1912 y, poco después, los demás miembros de su familia murieron de la misma enfermedad.

El diario romanizado de Ishikawa Takuboku, fue un acontecimiento importante en la historia literaria de Japón, puesto que, gracias a él, la forma milenaria del poema corto llamado *tanka* ha sufrido una transformación hasta llegar a ser un medio de expresar en la lengua de uso cotidiano las alegrías y las penas del hombre anónimo de las ciudades japonesas.

La esencia del *tanka,* según el poeta Kubota Utsubo, de la misma generación de Takuboku, radica en el registro fiel de lo que impresiona al autor. El *tanka* no se preocupa por el hecho en sí, como lo haría la ciencia, sino que registra en la unidad mínima de la literatura lo que impresiona al autor, como más tarde lo haría la novela personal, y sobre todo su desarrollo posterior como "novela de estado de ánimo". En este sentido, la novela personal, que históricamente nació del estímulo del naturalismo europeo, continúa la tradición del *tanka* que tiene más de mil años en su forma aún más reducida de *haiku.* Los últimos poemas cortos de Takuboku pueden considerarse como una variante de la novela personal.

Los escritores que, durante la era Taishō, retomaron la tradición revolucionaria de los primeros años del siglo y de Takuboku, surgieron, en su mayoría, de medios ajenos a los círculos literarios. Se dice que la llamada "literatura proletaria" se inició con la aparición, en 1921, de la revista *El sembrador (Tanemaku hito)* en el norte del país. Poco antes, algunos escritores como Miyajima Sukeo y Miyagi Karoku, influidos por los socialistas de la era Meiji, empezaron a escribir novelas donde relataban sus experiencias como trabajadores. La literatura proletaria concebida en *El sembrador,* sin embargo, se diferenciaba de estas novelas porque no era una literatura escrita por trabajadores sino que estaba orientada hacia los trabajadores y la emancipación de la clase obrera. *Crecimiento natural y conciencia de propósito,*[15] escrita por Aono Suekichi para criticar el libro *Llorando en el campo,*[16] del poeta agricultor Shibuya Tetsuke, estableció el modelo. Esta línea fue continuada por Ku-

[15] *Shizen seichō to mokutaki ishiki.*
[16] *Nora ni sakebu.*

rahara Koreto, autor de *Ruta hacia el realismo proletario,*[17] vocero principal de la política cultural del Partido Comunista Japonés. Pero el novelista que intentó poner en práctica las metas teóricas de Kurahara fue Kobayashi Takiji.

Kobayashi Takiji nació en 1903, en una familia de agricultores de la prefectura de Akita, en el norte de Japón, quienes debido a problemas económicos tuvieron que emigrar a Otaru, en Hakkaidō, en 1907, donde Kobayashi realizó sus estudios en la Escuela Comercial Superior y trabajó como empleado de banco. Vivió con Taguchi Taki, una prostituta de 16 años que lo abandonó al cabo de seis meses. En 1926, después de haber aparecido los libros de Shibuya Teisuke, Aono Suekichi y Kurahara Koreto antes mencionados, Kobayashi Takiji escribió *15 de marzo de 1928,*[18] una descripción realista de las atrocidades cometidas por la policía contra los socialistas arrestados en ese día tristemente célebre. En 1929 escribió *El buque conservero,* donde denuncia las duras condiciones de trabajo a que eran sometidos los trabajadores de la industria de envase de cangrejos. Por esta novela el autor fue acusado de atentar contra la dignidad del emperador. El mismo año publicó *El terrateniente ausentista,*[19] que provocó su despido del banco de Hokkaido donde estaba trabajando. Fue entonces cuando Kobayashi se trasladó a Tokio y, en 1931, se le nombró secretario de la "Federación japonesa de escritores proletarios". El mismo año ingresó al Partido Comunista Japonés del que fue miembro activo en la clandestinidad. Su experiencia de esa época aparece en la novela *Alguien que vive en el partido,*[20] una pintura realista del militante que se entrega totalmente a la organización clandesina del partido. Poco después, el 20 de febrero de 1933, fue arrestado por la policía ideológica de Tokio que lo torturó hasta la muerte.

Kobayashi Takini escribió sus novelas de acuerdo con las tesis del Partido Comunista. Se esforzó, además, por vivir en consonancia con los requerimientos del movimiento revolucionario y se retrató en la tradición de la novela personal.

[17] *Puroretaria rearisumu e no michi.*
[18] *1928 nen 3 gatsu 15 michi*
[19] *Fuzai jinushi.*
[20] *Tōseikatsusha.*

VI. *La literatura de la timidez*

Ruth Benedict, en su libro *El crisantemo y la espada,*[21] analizó brillantemente la cultura japonesa utilizando el material disponible en los Estados Unidos durante la guerra y sin conocer el idioma japonés. Si hubiera vivido en Japón y, en consecuencia, conocido más de cerca al pueblo japonés, no habría podido plantear una hipótesis más osada sobre las características fundamentales de la cultura japonesa. Hasta ahora, ningún científico social japonés ha propuesto un esquema tan osado. Quizá conocer demasiado el tema constituye un escollo para la comprensión. De cualquier manera, una proposición apresurada, por más valiosa que sea, necesita ser revisada a la luz del conocimiento de los pormenores.

Benedict decía que la cultura japonesa puede definirse como

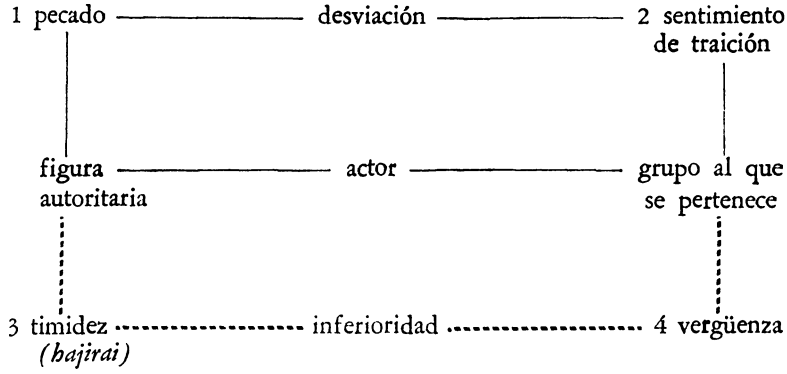
[21] Versión española de J. Alfaya, Madrid, Alianza Editorial, 1974. 287 pp.

una cultura de la vergüenza, en contraste con la occidental, que es una cultura del pecado. Esta última condiciona al hombre a juzgarse a sí mismo de acuerdo con sus principios interiores, mientras que la cultura de la vergüenza, por el contrario, condiciona al hombre a juzgarse de acuerdo con la opinión de quienes lo rodean, desarrollando así una ética situacional que lo exime de la necesidad de ser coherente consigo mismo en situaciones distintas. Se duda aún si Europa o Estados Unidos pertenecen a uno u otro tipo de cultura. David Riesman, en su libro *La multitud solitaria,*[22] sentó las bases de una teoría que se inició en las encuestas cuyos resultados aparecieron más tarde en *Rostros en la multitud.*[23] Según Riesman, el carácter social del hombre puede estar orientado hacia la tradición, hacia lo interno o hacia los demás. Riesman observó un notable incremento de esta última tendencia entre los jóvenes de clase media alta de las grandes ciudades de los Estados Unidos, especialmente después de la segunda guerra mundial. El desarrollo de esta ética situacional colocaría entonces a los Estados Unidos dentro de la categoría de cultura de la vergüenza y revelaría el cambio sufrido en la administración de las empresas, donde aparece lo que Maruyama Masao define como sistema de no-responsabilidad que se manifiesta en la creación de gran número de vicepresidentes en las compañías. Lo que Maruyama pensaba que era una característica propia del sistema imperial japonés también ocurrió en los Estados Unidos de posguerra.

Al volver a la tesis de Ruth Benedict, que define a la cultura japonesa como orientada hacia la vergüenza, es necesario mencionar el análisis efectuado por el sociólogo Sakuta Keichi y el crítico Tada Michitaro, en el que señalan que existe una categoría intermedia entre la vergüenza y el pecado: la timidez *(hajirai):*

[22] REISMAN, David *et al. La muchedumbre solitaria.* Buenos Aires, Paidós, 376 pp.

[23] RIESMAN, David y Glazer Nathan. *Faces in the crowd: Individual studies in character and politics.* New Haven, Yale University Press, 1952.



Cuando alguien se siente inferior a la figura autoritaria, ya sea padre, maestro o Dios, experimenta una especie de timidez. Timidez se dice en japonés *hajirai,* palabra que denota una categoría de sentimiento diferente de *haji,* que significa vergüenza. Max Scheler analizó este tema hace ya tiempo. De acuerdo con su análisis, el sentimiento de timidez se produce cuando una persona siente que está expuesta a un punto de vista diferente al de sus expectativas. Por ejemplo, un hombre desea ser auscultado, quiere ser considerado como paciente cuando visita al médico. Pero sucede que el médico es un amigo y de pronto se dirige a él de manera personal. Esta actitud provoca en el paciente una reacción de timidez, puesto que él esperaba ser enmarcado dentro de una categoría universal (paciente) y no de manera particular (amigo). El análisis fenomenológico de Scheler podría replantearse con algunas modificaciones. en términos sociológicos. El sentimiento de timidez aparece cuande un individuo se siente expuesto a dos puntos de vista antagónicos, uno particular y otro universal. Podríamos reemplazar aquí el punto de vista particular por el del grupo dentro del que actúa el sujeto y el punto de vista universal por el del grupo al cual no pertenece el sujeto en ese momento. De este modo se podría comprender por qué el sentimiento de timidez es un compañero constante del intelectual japonés, a partir del momento en que comienza la modernización europeizante del país. El intelectual se encuentra en medio del pueblo japonés, con

el que comparte la manera particularista de verse a sí mismo, y, al mismo tiempo, se compara con la distante comunidad europea. La timidez debía ser experimentada fatalmente por los intelectuales japoneses del período posterior a Meiji.

La vergüenza se experimenta cuando el individuo se siente inferior dentro del grupo al que pertenece. La timidez, por el contrario, la experimenta a menudo el individuo que ocupa un lugar superior dentro del grupo que lo rodea. Por ejemplo, si alguien que vive en una aldea pobre del norte de Japón se suscribiera a una revista literaria francesa, experimentaría un sentimiento de timidez al verse expuesto a dos puntos de vista diferentes: el de los aldeanos y el de los autores europeos modernos. Suponiendo que esa misma persona se dirigiera a Tokio para estudiar en una universidad, su grupo inmediato sería el de los estudiantes de Tokio y el que está lejos, sería el grupo de sus antiguos conocidos de la aldea agrícola del norte de Japón. También en esta circunstancia se sentiría constantemente invadido por un sentimiento de timidez.

En 1933, dos años después de la invasión a China, la claudicación de los intelectuales radicales acrecentó aún más este sentimiento de timidez. La defección en grupo fue provocada por la tortura física a que fueron sometidos los intelectuales por la "policía ideológica" y por la sensación de aislamiento del pueblo que apoyaba plenamente la guerra. Nuevamente aquí encontramos al sujeto expuesto a dos puntos de vista: el de las masas populares, que apoyaban la guerra aún a riesgo de verse sometidas a circunstancias permanentes de tensión, y el punto de vista de una pequeña minoría de intelectuales radicales, aún leales a los principios del Partido Comunista Soviético.

La mayoría de las obras de Dazai Osamu nacieron del sentimiento de timidez que experimentó durante toda su vida. La timidez fue la fuente de su inspiración artística. Fiel a su timidez, no sucumbió a la voz de los que apoyaban la guerra y al hecho de que los comunistas más firmes en sus creencias quedaran reducidos a poco más de una docena en prisión. Él continuó escribiendo para dar expresión a su timidez y produjo una serie de obras literarias únicas durante la guerra de los quince años

y aun durante los años de la ocupación norteamericana, cuando no pudo identificarse ni con el liberalismo y el radicalismo, favorecidos oficialmente, ni con la actitud de los que silenciosamente fueron a la guerra y perecieron en ella. No podía hacer suyo el punto de vista de ningún grupo ni de ningún credo universal. Su manera de sentir no correspondió, en realidad, ni a la ética de la vergüenza de la sociedad rural japonesa tradicional, ni a la ética del pecado de los habitantes europeizados de las ciudades. Buscaba a tientas un camino que le trajera alivio a él y a sus semejantes, aferrándose a su timidez como guía. La literatura de Dazai no puede ser analizada usando las categorías de Ruth Benedict. No es un caso aislado sino que refleja el mundo de un gran número de japoneses que fueron obligados a abandonar sus comunidades rurales estables y que, hasta la fecha, no han sido capaces de identificarse plenamente con ningún nuevo modelo de vida moderna. El sentimiento de no pertenecer a ningún grupo caracteriza a la mayoría de los japoneses de la actualidad y explica el hecho de que Dazai, con su intrincado estilo, sea el escritor más leído del período Shōwa (1926-).

Dazai murió en 1948, unos días antes de cumplir los 39 años. Muy poco se había escrito acerca de él antes de su muerte, pero en los treinta años posteriores se han publicado un gran número de ensayos, artículos y libros, e inclusive dos revistas periódicas llamadas *Estudios sobre Dazai* cuyos colaboradores son jóvenes que no alcanzaron a conocerlo personalmente. No hay otro autor que sea estudiado tan apasionadamente como él. El que más se le acerca quizá sea Miyazawa Kenji, a quien se dedica la revista *Estudios sobre Miyazawa Kenji,* que se está publicando desde hace muchos años.

Analizaremos a continuación una obra menor de Dazai, seleccionada por su brevedad.

I can speak
(En inglés, en el original)

Kurushisa wa, ninjū no yoru akirame no asa, Kono yo to wa, akirame no tsutome ka. Wabisisa no tae ka. Wa-

I can speak

Sufrir es la noche de la callada obediencia. La mañana de la resignación. ¿Es esta vida un esfuerzo para darse

kasa, kakute, hi ni mushi kuware yuki, shiawase mo, rōkō no uchi ni, mitsukeshi, to namu.

por vencido? ¿Es eso? ¿O sólo un medio para soportar la soledad? ¿Es eso? Los gusanos consumen día a día la juventud y se dice que ésta ha encontrado un cómodo rincón para sentarse en los barrios pobres de la ciudad.

Waga uta, koe o ushinai, shibaraku Tōkyō de mui toshoku shite, sono uchi ni, nani ka, uta de naku, iwaba "Seikatsu no tsubuyaki" tode mo itta yō na mono o, boso-boso kaki hajimete, jibun no bungaku no susumu beki michi sukoshi zutsu, sono onore no sakuhin ni yotte shirasare, ma, konna tokoro kana? to tashō, jishin ni nita mono o ete, mae kara fukuan shite ita nagai shōsetsu ni torikakatta.

Mi canción ha perdido su voz y yo, después de haber vivido en Tokio sin hacer nada especial, empecé a escribir modestamente algo que no era una canción sino más bien un "refunfuñar acerca de la vida" si pudiera dársele un nombre como ese. Lo que poco a poco iba escribiendo me fue mostrando la dirección que debía tomar mi literatura. Llegué a lograr algo que se parecía a la confianza y me puse a escribir una larga novela que ya tenía pensada desde hacía mucho.

Sakunen, kūkatsu, kōshū no misakatoge chōjō no tenka jaya to yū chamise no nikai o karite, soko de sukoshi zutsu, sono shigoto o susumete, dō yara hyaku mai chikaku natte, yomi-kaeshite mitemo, sonna ni warui deki de wa nai. Atarashiku chikara o ete, tonikaku kore o kansei sasenu uchi wa, tōkyō e kaeru mai, to misaka no kogarashi tsuyoi hi ni katte ni hitori de yakusoku shita.

El año pasado, en septiembre alquilé un cuarto en el segundo piso de una casa de té llamada "Tenka jaya" (Tienda Mundial del té), en la colina de Misaka, en Koshu, y allí continué poco a poco mi obra; de alguna manera llegué a escribir casi cien páginas y al releerlas no las encontré tan mal. Alentado, me prometí a mí mismo, un día en que el viento soplaba con mucha fuerza sobre la cresta de Misaka, que nunca regresaría a Tokio sin terminarla a como diera lugar.

Bakana yakusoku o shita mono de aru. Kūgatsu, jū-gatsu ju-ichigatsu, misaka no kanki taegataku natta. Ano koro wa kokoro-bosoi yoru ga tsuzuita Dō shiō kato, sanza mayotta. Jibun de katte ni, jibun ni yakusoku shite, ima sara, sore o yaburezu, Tōkyō e tonde kaeritakute mo, nani ka sore wa hakai no yō na ki ga shite tōge no ue de, tōhō ni kureta. Kōfu e oriyō to omotta. Kōfu nara, Tōkyō yori mo atatakai hodo de, kono fuyu mo daijōbu sugoseru, to omotta.

¡Oh, qué promesa tan absurda! Septiembre, octubre, noviembre. Empezó a hacer un frío insoportable en Misaka. En esa época, noche tras noche, me sentía inseguro. Me afligía mucho no saber qué hacer. Me había hecho una promesa a mí mismo y no me atrevía a romperla ahora que había llegado a este punto. A pesar de mi anhelo de regresar de inmediato a Tokio, me sentía desolado. Estaba acorralado en la cima de la colina. Pensé en bajar a Kōfu que estaría incluso más tibio que Tokio y allí podría pasar el invierno.

Kōfu e orita. Tasukatta. Henna seki ga denakunatta. Kōfu no machi-hazure

Fui a Kōfu ¡Qué alivio! La misteriosa tos me abandonó. Renté un cuar-

no geshuku-ya, hiatari no ii hito-heya karite, tsukue ni mukatte, suwatte mite, yokatta, to amotta.

Mata sukoshi zutsu shigoto o susumeta.

Chiru goro kara, hitori de boso-boso shigoto a shite iru to, wakai onna no gasshō ga kikoete kuru. Watashi wa pen o yasumete, mimi-katamukeru. Geshuku to kouji hitotsu hedatete seihi-ōjō ga aru no da. Soko no jōkō-san tachi ga, sagyō shinagara, utau no da. Naka ni hitotsu, kiwa datte ii koe ga atte, soitsu ga riido shite utau no da. Keigun no ikkaku, sonna kanji da. Ii koe da na, to omou. ore o iitai to sae omotta. Kōjō no hei o yojinobotte, sono koe no nushi o, hitome mitai to sae omotta.

Koko ni hitori, wabishii otoko ga ite, mainichi mainichi anata no uta de, donna ni sukuwarete iru ka wakaranai. Anata wa sore o gozonji nai. Anata wa watashi o watashi no shigoto o, donna ni kenage ni, hagemashite kureta ka, watashi wa, shin kara ore o iitai. Sonna koto o kaki chirashite, kōjō no mado kara, nagebumi shiō ka to mo amotta.

Keredomo, sonna koto shite, anojoko-san, odoroki, osorete futo koe o ushinattara, kore wa komaru. Mushin no uta o, watashi no orei ga, kaette nigoraseru yō na koto atte wa, zaiyaku de aru. Watashi wa, hitori de yakimoki shite ita.

Koi, ka mo shirena katta. Nigatsu, samui shizuka-na yoru de aru. Kōjō no kōji de, suikan no arai kotoba ga totsuzen okotta. Watashi wa mimi o sumashita.

—Ba, baka ni suru na yo. Nani ga okashiina. Tama ni sake o non'da karatte. Ora warawareru yō no aboe wa nee I can speak English (sic). Ore wa, yagaku e Itterun'da yo. Nesan, shitteru kai? Shirane darō. Ofukuro ni mo naisho de kossori yagaku kayotte irun'da, Eraku naranakereba, ikenai

to soleado en una casa de huéspedes en las afueras de Kōfu y me sentí satisfecho de sentarme frente al escritorio.

Reanudé mi trabajo lentamente.

Como a mediodía, cuando estaba trabajando solo y triste, oí la voz de una joven que cantaba. Dejé de escribir y escuché. Hay una fábrica de tejidos del otro lado del callejón donde vivo. Las jóvenes obreras cantan mientras trabajan. Entre ellas, se distingue una voz que dirige a las demás. Una grulla en la muchedumbre de gallinas, así es. Creo que es una bella voz. Pensé en darle las gracias. Quería trepar la barda de la fábrica y echarle una mirada a la dueña de la voz.

"He aquí un hombre solo a quien día tras día su voz le ha ofrecido un inmenso consuelo sin que Ud. lo supiera. Quiero agradecerle por la manera tan valiente con que nos alentó a mí y a mi trabajo". Quería escribir rápidamente todas estas cosas y echar la carta por la ventana de la fábrica.

Sin embargo, si hiciera eso la obrera se sorprendería a tal grado que el temor le haría perder la voz y esto sería un problema. Sería un pecado si mi agradecimiento produjera el efecto contrario y dañara su inocente canción. Me debatía completamente solo.

¿Amor, quizás? Febrero. Es una noche fría y callada. Por el callejón de la fábrica se oyen las ásperas palabras de un borracho. Escucho con toda atención.

—No te burles de mí. ¿Qué tiene de gracioso? Si bebo alguna vez no es para que se rían de mi. 'I can speak English'. Voy a la escuela nocturna. ¿Sabes eso hermana? No lo sabes, creo. Ni siquiera lo sabe nuestra madre. He estado asistiendo a escondidas, porque debo llegar a ser un gran hombre. ¿Qué

kara na. Neesan, nani ga okashiin'da. Nani o sonna ni waraun'da.

pasa, por qué te ríes tanto? Escucha hermana, un día de estos me voy a la guerra. No te sorprendas cuando ocurra eso. Incluso un borracho puede hacer lo que hacen otros hombres.

Ko, Neesan. Ora na, ima ni shussei surun'da. Sono toki wa, odoroku na yo. Nonda kureno otōto datte, hitonami no hataraki wa dekiru sa. Uso da yo, mada shussei to wa, kimatte nee no da. Da ke domo sa, I can speak English. Can you speak English? Yes, I can (sic). Ii naa, eigo te yatsu wa. Neesan, hakkiri hakkiri itte kure, ora, ii ko da na, na ii ko darō? Ofukuro nan'te, nani mo wakar'ya shinai no da.

Es mentira. No es seguro que vaya a la guerra. Sin embargo, hermana, "I can speak English. Can you speak English? Yes, I can". ¡Qué bueno poder hablar inglés! Por favor, habla con franqueza, hermana. Soy un buen muchacho, ¿no? Nuestra madre no entiende nada.

Watashi wa shōji o sukoshi akete, kōji o miorosu. Hajime, hakubai ka to omotta. Chigatta. Sono otōto no shiroi reinkōto datta.

Abrí un poco la puerta corrediza para poder ver hacia la calle. Primero, pensé que se trataba de un ciruelo blanco en flor. Pero no, no era. Era el impermeable blanco que tenía puesto el muchacho.

Kisetsu hazure no sono reinkōto o kite, otōto wa samusō ni, kōjō no hei ni hita to senaka o kuttsukete tatte ite, sono hei no ue no kōjō no mado kara hitori jokō-san ga, jōhanshin noridashi, yotta otōto o, mitsumete iru.

Temblaba parado de espaldas junto a la barda, con su impermeable demasiado ligero para la estación; por una de las ventanas de la fábrica se asomaba una muchacha que miraba al borracho.

Tsuki ga dete ita keredo, sono otōto no kao mo, jokōsan no kao mo, hakkiri to wa mienakatta. Ane no kao wa, maruku, honoshiroku waratte iru yō de aru. Otōto no kao wa, kuroku, mada osanai kanji de atta. I can speak to yū sono suikan no eigo ka, kurushii kurai watashi o utta. Hajime ni kotoba ariki. Yorozu no mono, kore ni yorite naru. Futo watashi wasureta uta o omoidashita yō na ki ga shita. Taainai fūkei de wa atta ga, keredomo, watashi ni wa wasure-gatai.

La luna estaba en lo alto del cielo. Pero no podía verles bien la cara a ninguno de los dos hermanos. La cara de la hermana era redonda, un poco pálida y parecía que estaba riendo. La cara del hermano estaba bronceada y conservaba rasgos infantiles. "I can speak", las palabras en inglés del borracho fueron como un golpe para mí y hasta me lastimaron. En el principio fue el verbo. Todas las cosas fueron creadas por él. De pronto, sentí como si hubiera recordado una canción olvidada. No era una escena especial pero, para mí, fue inolvidable.

Ano yoru no joko-san wa, ano ii koe no hito de aru ka, dō ka wa, sore wa, shiranai. Chigau darō ne.

¿La obrera que apareció esa noche sería la de la hermosa voz? No lo sé. Probablemente no.

Esta historia, que comienza de manera arcaica, es libresca y plena de lugares comunes. Este estilo es usado por el autor para ocultar su timidez al narrar un asunto personal. Cuando una persona es muy tímida le cuesta mucho trabajo iniciar una conversación. No sabe por dónde. Entonces, se pone la máscara más estereotipada y dice algo tan poco interesante como "buenos días" o cualquier otra cosa. Pero, no pudiendo continuar una conversación con tantos lugares comunes, cambia, de repente, a un estilo más coloquial e informal. De la misma manera, Dazai pasa, constantemente, de lo literario a lo coloquial, de lo libresco a lo vulgar. Cuando el lector se acostumbra a los cambios imprevistos de este autor, se vuelve un adicto del estilo de Dazai y puede llegar a pasar días enteros leyendo y releyendo sus obras. Este estilo podría definirse como dadaísta, pues al volverse coloquial se hace más personal, más fragmentario y mezcla cosas que habitualmente están separadas en la vida real. La historia que hemos transcrito termina bruscamente, después de revelar al lector lo que Dazai oculta en su corazón en los años de la guerra. Pero de repente, el autor, atacado por la timidez, termina el relato con un signo de interrogación, como negando la historia que había estado contando apasionadamente momentos antes. Cuando escribió este cuento la invasión japonesa a China llevaba ya algún tiempo. La mayoría de los comunistas habían sido encarcelados y, después de ser obligados a renegar de sus creencias, los habían liberado e integrado al sistema, a excepción de un puñado de ellos, que prefirieron permanecer en prisión. Dazai, que había sido comunista, se encontraba rodeado de colegas que habían cambiado de bando y se habían unido a los militaristas. La timidez presente en su obra *I can speak* es la misma que aparece en las cartas que Dazai escribía a sus amigos en esa época. En el cuento, el joven hermano de la obrera está preparado para ir a la guerra de China como soldado, aunque en lo más hondo de su corazón experimente algo muy diferente a lo que la propaganda ultranacionalista del gobierno de la época le ha inculcado. El muchacho quiere partir y se siente más animado cuando emplea la lengua del enemigo. Gran Bretaña y los Estados Unidos eran llamados entonces "es-

tados enemigos potenciales", incluso antes de que Japón les declarara la guerra. Se decía que el imperialismo de estos dos países era el verdadero enemigo y que China era utilizada solamente como señuelo por ambos. A pesar de toda la propaganda en contra, el muchacho del cuento quiere aprender inglés. Es que sus puntos de vista no corresponden exactamente al punto de vista de los militaristas japoneses. El autor se vale de las palabras del joven borracho para hablar, en forma disimulada, de lo que siente en medio de la historia de la guerra.

Dazai Osamu nació en la prefectura de Aomori y fue el cuarto hijo de uno de los terratenientes más acaudalados de la región, quien por ser el mayor contribuyente había sido elegido miembro de la cámara alta del congreso. El verdadero nombre de Dazai Osamu era Tsushima Shuji. Desde muy joven sintió simpatía por el Partido Comunista y, mientras estaba estudiando en la preparatoria, escribió algunas novelas de la llamada "literatura proletaria". En 1930 ingresó al departamento de literatura francesa de la Universidad Imperial de Tokio. No asistía con frecuencia a clase porque dedicaba gran parte de su tiempo a las actividades clandestinas del Partido Comunista. En noviembre de 1930 trató de suicidarse junto con una mesera de bar. Él fracasó, pero ella murió. Este hecho agudizó aún más su timidez. En 1931 empezó a vivir con una *geisha* que había conocido en Aomori. Ese mismo año se inició la invasión japonesa a China. La represión de los radicales se intensificó, lo que provocó muchas defecciones entre los líderes y miembros ordinarios del Partido Comunista. En 1935 Dazai intentó suicidarse en Kamakura, estrangulándose, y nuevamente fracasó. A partir de entonces se volvió adicto a la morfina. En 1936 publicó *Últimos años*,[24] una colección de cuentos cortos. Al año siguiente intentó un nuevo suicidio doble, tomando somníferos, esta vez con una joven con la que vivía desde hacía algún tiempo. Ambos sobrevivieron. En 1939 escribió *I can speak*. Ese mismo año se casó. Durante la guerra de los Quince Años no escribió ninguna novela o cuento cuyo tema haya sido el militarismo, por lo que sus contemporáneos lo consideraban un autor excepcio-

[24] *Bannen*.

nal. En 1947 escribió *El sol que declina*,[25] su novela más larga hasta entonces, donde describe el Japón de los años de la ocupación desde la perspectiva de la vieja aristocracia. En 1948 publicó *Ya no humano*,[26] novela autobiográfica muy cercana a la tradición de la novela personal japonesa. El 13 de junio de 1948 se suicidó arrojándose a las aguas del río Tamagawa con Yamazaki Tomie, una viuda de guerra. Sobre su escritorio había dejado una copia de un *tanka* de Ito Sachiro, escrito de su puño y letra:

Ikemizu wa	El agua del estanque
Nigori ni nigori	está llena de lodo.
Fujinami no	Las flores de la vistería
kage mo utsurazu	no proyectan su sombra sobre el
Ame furi shikiru.	agua y llueve muy fuerte.

La literatura de la timidez de Dazai Osamu ha encontrado una nueva generación de lectores en el Japón de posguerra. Para los jóvenes japoneses, que cada vez se sienten más incómodos ante la imagen que de ellos tienen los vecinos asiáticos más inmediatos, la timidez de Dazai ha adquirido una nueva dimensión.

[25] *Shayō*. Versión española de K. Sakai, Buenos Aires, Sur, 1960. 148 p. Otra versión con el título *El sol poniente*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1966. 124 pp.

[26] *Ningen shikkaku*. Versión española publicada en Barcelona, Siex Barral, 1962. 152 pp.

VII. *La literatura nacionalista*

Lord Ensor, en su relato de la segunda guerra mundial, dice que las fuerzas aliadas, a la mitad de la contienda, habían decidido concentrar su poderío militar sobre los alemanes, para dirigirlo contra los japoneses en una etapa posterior a la derrota de aquéllos. Según sus cálculos, después de la derrota de Alemania, les tomaría alrededor de seis meses vencer a Japón. Aparentemente, los aliados sobreestimaron la capacidad militar de Japón ya que, llegado el momento, alcanzaron la victoria en sólo cuatro meses. Ya a comienzos de agosto de 1945, la industria de guerra japonesa se encontraba paralizada y la armada combinada había dejado de existir. Todo esto había sido confirmado por el reconocimiento aéreo que, en la última fase de la guerra, había efectuado el grupo de vigilancia aérea estratégica de los Estados Unidos. Las dos bombas atómicas arrojadas sobre Japón respondieron, más que a razones de tipo militar in-

mediato, a la necesidad puramente política de intimidar a la Unión Soviética.

Este hecho histórico nunca fue dado a conocer a los japoneses durante la ocupación norteamericana. Las fuerzas de ocupación no quisieron revelar al pueblo que habían empleado las bombas atómicas con propósitos meramente políticos.

En la última etapa de la guerra, el gobierno japonés había proclamado la necesidad de que los cien millones de habitantes deberían estar dispuestos a morir para salvar el "sistema imperial". Este slogan no podía ser olvidado fácilmente por japoneses pertenecientes a la generación que había sido educada durante la guerra y que contaba, al finalizar ésta, entre quince y veinte años de edad. Ninguno de ellos recordaba el Japón de preguerra y sus primeras reminiscencias provenían ya de la época de la guerra de los quince años. Jamás habían escuchado crítica alguna acerca de la política del gobierno, excepto la que provenía de los grupos ultranacionalistas que no estaban satisfechos con la manera en que se conducía la guerra. Admiraban a los que abogaban por la forma más pura del ultranacionalismo, ejemplificada en los oficiales jóvenes que habían participado en la Rebelión del 26 de febrero de 1936 contra el gobierno liberal. Todos ellos habían sido ejecutados por los generales que pertenecían a una rama más moderada del nacionalismo.

Los jóvenes educados durante la guerra estaban, pues, mentalmente preparados para unirse a los batallones suicidas y combatir a los aliados en la última etapa de la guerra. Sin embargo, por su corta edad, nunca fueron reclutados y por ello no pudieron presenciar los detalles sórdidos de la misma. Sólo conocieron de la guerra el lado espiritual de la preparación del soldado, el aspecto purificador del alma, sin ponerse nunca en el lugar de las víctimas. No podían imaginarse a sí mismos cometiendo atrocidades en China, Corea u Okinawa. Así cuando el 15 de agosto de 1945 el gobierno aceptó rendirse incondicionalmente, como lo exigían las fuerzas aliadas, muchos de los jóvenes de esta generación consideraron este hecho como una deshonra para la nación. El segundo golpe que recibieron fue

a comienzos del año siguiente, cuando el Emperador, en un edicto inspirado por el general MacArthur, comandante supremo de las fuerzas de ocupación, proclamó que era de naturaleza humana. Veinte años más tarde, en 1966, Mishima Yukio, que pertenecía a esta generación, publicó una novela corta, *La voz de un héroe*,[27] donde lamenta este aspecto de la proclama del emperador.

En la novelita, un estudioso, que nos recuerda la figura de Orikuchi Shinobu (1887-1953), mientras ejecutaba el rito tradicional shintoísta de invocación a los dioses de la nación, es poseído por el espíritu del teniente Isobe, uno de los oficiales jóvenes ejecutados después del levantamiento del 26 de febrero d 1936. El héroe, que ha reencarnado en el anciano estudioso del folklore, dice: "¿Por qué te has vuelto un simple ser humano, Emperador?". Este lamento ha de haber estado corroyendo el corazón de Mishima, durante toda la ocupación e incluso en los años de la posguerra, cuando ocurre la americanización del país, y hasta su muerte.

Mishima Yukio (1925-1970) nació en Tokio y fue el hijo mayor de un funcionario del Departamento de Agricultura y Asuntos Forestales. Su abuelo había sido gobernador de Sakhalin. Aunque no pertenecía a la aristocracia por nacimiento, Mishima fue enviado por sus padres a la Escuela de los Pares, donde los niños de familias nobles recibían una esmerada educación de tipo tradicional. Mishima hizo muy buen papel en la escuela y en 1944 precisamente cuando el Japón estaba a punto de perder la guerra, se graduó con las más altas calificaciones, recibiendo de las manos del mismo emperador un reloj de plata, como precio a sus méritos. A pesar de los vastos conocimientos sobre la literatura "decadente" de Oriente y Occidente que había acumulado en su juventud, todo su interés giraba en torno a la búsqueda emocional de la pureza nacional, con la figura del Emperador como su núcleo. El Emperador debía ser quien permitiera la libertad de pensamiento en Japón e incluso, llegado el caso, quien condujera el país hacia el socialismo. Mishima, ese partidario de la libertad de pensamiento

[27] *Eirei no koe.*

y expresión, así como del socialismo, con la condición de que fueran otorgados por la persona divina del Emperador. Pero quizá en algún rincón de su pensamiento Mishima sabía que la divinidad del emperador era una ficción. Hubiese podido decir que, puesto que el hombre necesita algún tipo de ficción para vivir, él elegiría ésta y construiría su vida sobre su fundamento. Después de todo, era la ficción en la que había sido educado.

Mientras estaba estudiando en la Escuela de los Pares, Mishima publicó *Un bosque en flor,*[28] una colección de cuentos cortos. Poco después, el mismo año, ingresó a la Escuela de Leyes de la Universidad Imperial de Tokio. Al año siguiente, recibió la orden de incorporación al ejército pero debido a su precaria salud fue rechazado. Dos años después de la derrota de Japón, Mishima se graduó en la Universidad de Tokio y entró al Ministerio de Finanzas. Al cabo de un corto tiempo, renunció a este cargo y se dedicó completamente a la literatura. En 1949 apareció la novela que lo hizo famoso, *Confesiones de una máscara.*[29] En 1953 fue publicada otra novela suya, *Colores prohibidos,*[30] y en 1956 salen a la luz *Obras de teatro Noh moderno,*[31] y una nueva novela, *El pabellón de oro.*[32] En 1960 escribió un cuento titulado *Patriotismo,*[33] que él mismo adaptó para el cine. En la versión cinematográfica él fue protagonista principal. Es la historia de un oficial ultranacionalista que se suicida. En 1966 escribió el cuento *La voz de un héroe* y en el período que va de 1965 a 1970 redactó los cuatro volúmenes de la novela *El mar de la fertilidad.*[34]

La prosperidad económica de Japón, en los años sesenta, se le hizo repugnante a Mishima. Le parecía que estaba comprometiendo la pureza de la nacionalidad. Japón prosperaba con una constitución que formalmente prohibía las fuerzas milita-

28 *Hanazakari no mori.*

29 *Kamen no kakuhaku.* Versión española del inglés, de Lydia y J. García Díaz, Buenos Aires, Sur, 1961. 207 pp.

30 *Kinji kī.*

31 *Kindai nogakushū.*

32 Véase nota 2.

33 *Aikoku.*

34 *Hōjō no umi.*

res pero que en la práctica mantenía un ejército considerable bajo el nombre de "fuerzas de autodefensa". Esto le parecía hipócrita y en 1968 fundó un ejército particular llamado "La sociedad del escudo", inspirado en las enseñanzas que había recibido en la Escuela de los Pares. Su objetivo era protejer a la familia real. El 25 de noviembre de 1970, Mishima y algunos miembros de esta sociedad irrumpieron en el cuartel general de las fuerzas de autodefensa, en Tokio y, después de privar de su libertal al comandante en jefe, arengaron a los miembros de esas fuerzas para que se sublevaran contra la Constitución actual, que prohíbe el establecimiento de fuerzas armadas en Japón. El llamado no tuvo eco y entonces, frente al general todavía atado a una silla, Mishima y otro miembro de la "Sociedad de escudo" se suicidaron a la manera tradicional, abriéndose el vientre.

El acto de Mishima no despertó las simpatías de las masas populares, ni de los soldados profesionales y, ni siquiera, de los políticos conservadores y hombres de negocios. Sólo encontró respuesta entre algunos estudiantes radicales de la Nueva Izquierda y de la extrema derecha, quizá porque la tradición universitaria ha mantenido una línea ininterrumpida de culto al idealismo. Para ellos, la muerte de Mishima es un símbolo de la pureza de la cultura nacional.

Hubo muchos comentarios acerca de la forma en que Mishima murió; la crítica más aguda provino del poeta coreano Kim Chi Ha, quien, al enterarse del hecho, escribió el siguiente poema:

Es algo sin importancia.
Es un crisantemo que florece
bebiéndose la sangre de los coreanos.
Es una espada japonesa forjada
con los objetos de hierro fundidos
robados alguna vez a Corea.
¡Valiente! lo llamará usted.
Entonces usted no conocía estas cosas.

Patético y horripilante, sin duda horripilante,
Patético y horripilante al extremo.
Pero aún así, el horripilante viento divino
es algo sin importancia.

Es un viento que devoró
el aceite de mostaza de los coreanos
como un hombre que ha enloquecido.

Tu muerte insensata cae como la lluvia
sobre las colonias en llamas que sufren hambre,
débiles por la enfermedad,
gritando encadenadas.

Es una vieja canción militar
que llama a la muerte desde la historia.
Es una demente canción militar
cantada por una combatiente desnuda,
de pie, entre prostitutas desnudas,
cantando a voz en cuello.

Nota: Durante la segunda guerra mundial el gobierno japonés obligaba a los niños coreanos a recolectar plantas de mostaza que se usaban para fabricar aceite de avión.

Kim Chi Ha es un poeta católico que entonces tenía 31 años. Cuando en 1972 lo encontré en el sanatorio de Mazan donde, debido a sus duras críticas, había sido confinado por el gobierno de Corea del Sur, me explicó por qué había escrito el poema. Me dijo que al escuchar la noticia de la muerte de Mishima experimentó cuatro sensaciones que lo llevaron a extraer conclusiones. En primer lugar, que la literatura de Mishima pertenece al esteticismo que estaba de moda en Europa a finales del siglo XIX. En segundo lugar que la literatura de Mishima es una consecuencia del sentimiento de nostalgia, que en su caso es de naturaleza privada y presupone la idea de que los viejos tiempos fueron mejores. Muy probablemente el pasado haya sido bueno para Mishima pero no para el pueblo coreano que vivió en los años 20 y 30; por ello, aún sin proponérselo, todas las obras de Mishima tienen una dimensión diferente para los coreanos que conocieron la infausta época.

En tercer lugar, según Kim Chi Ha, Mishima debe haber sentido una gran impotencia frente a las manifestaciones públicas de la Nueva Izquierda y a la violencia de la Armada Roja, en la década de los 60. Lo exacerbado de su literatura es una muestra significativa de esa impotencia, lo mismo que su muerte.

Por último, según este poeta, Mishima es, esencialmente, femenino y trata de ocultarlo poniéndose una máscara viril. Al hablar así, Kim Chi Ha no se refería solamente a la homosexualidad de Mishima, sino también a su estilo político. Por ello piensa que este sentimiento de debilidad es el origen de su militarismo.

Por más talentoso e inteligente que haya sido Mishima nunca tuvo la visión del sistema de culto al emperador que tenían los coreanos desde su propia perspectiva. Esto, sin embargo, no opaca el genuino valor estético de su obra pues, como dice George Orwell en su ensayo sobre *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, el que un autor sea progresista o reaccionario no tiene nada que ver con su calidad literaria. Ésta depende, más bien, de la calidad emotiva con que se expresa una idea social, sea positiva o negativa. En este sentido, las novelas y las obras de teatro de Mishima revelan las emociones características de los adolescentes que se vieron atrapados por la guerra total. Su culto homosexual a los jóvenes de quienes siempre gustaba estar rodeado parece haber agudizado su incapacidad básica de superar la adolescencia y puede haber sido una de las razones extra-ideológicas que lo llevaron a crear, con su propio dinero, un ejército privado.

Mishima se hizo famoso después de que Japón se recuperó de la pobreza causada por la guerra. Su ultranacionalismo fue muy bien recibido por los sectores influyentes de la sociedad y, hasta que irrumpió en los cuarteles de las fuerzas de autodefensa, su figura había ocupado un lugar destacado en la corriente dominante de la época. Eran los años de la prosperidad económica. Antes, en el período que siguió inmediatamente a la derrota, Mishima se encontraba casi solo entre los autores que daban sus primeros pasos. La corriente prevaleciente entonces negaba la ideología de los años de la guerra y recibía con los brazos abiertos a la democracia que habían traído consigo las fuerzas de ocupación. En un simposio de escritores jóvenes que se llevó a cabo poco después de la guerra, Mishima fue el único que se refirió al valor de la emoción empeñada en los años de la guerra. Como ejemplo, citó el caso hipotético de una casa

que se está incendiando y de su dueño que se mete entre las llamas para rescatar algo importante que resulta ser una almohada o cualquier otra cosa sin valor. En el acto de arriesgar la vida por algo que creíamos un tesoro, concluye Mishima, hay mucho de trascendente. En el medio literario del Japón de posguerra esta forma de pensar era como un grito en el desierto. En mi opinión, las obras que escribió Mishima en esa época, con la inseguridad de una "debutante", constituyen lo mejor de su creación. Entre ellas encontramos (Kataku) *La casa en llamas* que, junto con otras, forma parte de una recopilación posterior titulada *Obras de Noh moderno.* A la misma época pertenece *Kantan,* que toma una historia de un viejo *kyogen,* basada a su vez en una antigua leyenda china acerca de un hombre que soñó su vida completa mientras esperaba, en una fonda, que le sirvieran una taza de gachas. El hecho de haber elegido esta vieja historia nos permite observar cómo Mishima no pierde de vista al antiguo Japón durante la ocupación norteamericana, cuando la tendencia dominante era romper con la tradición. Bajo la apariencia de una vieja historia vuelta a contar hay algo que no posee el original: el agudo sentimiento de nostalgia por el pasado japonés y la determinación del joven autor de permanecer en esta nostalgia por el resto de su vida. En la obra antigua de *kyogen* del mismo título, existe la concepción de que la vida es sólo un sueño, por lo que el protagonista espera de la vida sólo lo que se puede esperar de los sueños. En la versión de Mishima, sin embargo, el protagonista contempla el pasado y, con alegría decide vivir de acuerdo con él. Pero si esa forma de vida no es factible en esta época ¿qué es lo que había que hacer? Esta interrogante adelanta, de manera casi profética, el suicidio de Mishima en los cuarteles de las fuerzas de autodefensa.

VIII. *La literatura de la guerra*

Ōoka Shōhei es un autor muy diferente de los presentados hasta ahora. Cuando comenzó a escribir, la experiencia de traducir novelas europeas al japonés se había iniciado casi ochenta años antes y esto ejerció una profunda influencia sobre él. Por lo tanto, no es extraño que el estilo de Ōoka recuerde al de los novelistas europeos. No es posible comprender la naturaleza de la literatura japonesa moderna si no se considera la importante función que la traducción de obras occidentales desempeñó en la actividad literaria del Japón.

El estilo analítico de Ōoka es muy fácil de ser trasladado a lenguas europeas y, si se intentara hacerlo por medio de computadoras, probablemente sería el autor japonés contemporáneo con menos errores. Por esta razón pudo transmitir, en un estilo internacional, la experiencia más característica del aislamiento

que el ultranacionalismo provocó en Japón: la experiencia de la guerra.

La guerra, para el pueblo japonés, comenzó en 1931 y terminó en 1945. Le daremos el nombre de "Guerra de los quince años" por no existir un nombre más adecuado. Para los japoneses de la época, debido a que el gobierno trataba de ocultarles el carácter permanente de guerra, ésta parecía como una serie de "incidentes" que se producían como súbitas explosiones sin motivo. Después de la derrota, las fuerzas de ocupación de Estados Unidos bautizaron al conflicto como "Guerra del Pacífico", pero este título sólo hace referencia al período de lucha que se extiende entre 1941 y 1945, teniendo como escenario ese océano. Lo importante es señalar que la guerra comenzó con la invasión de China, en 1931 y se prolongó cuando Japón, incapaz de ponerle fin, tuvo que enfrentarse además con Estados Unidos, Inglaterra y Holanda. Para comprenderla como un hecho de carácter continuo debemos desentendernos de las denominaciones dadas a la guerra por el gobierno japonés de entonces y por las fuerzas de ocupación de Estados Unidos. Muchos de los japoneses actuales todavía conciben a la "Guerra de los quince años" como una sucesión de "incidentes" aislados y no piensan que el conflicto se haya iniciado con la invasión a China. Prefieren la idea de que perdieron ante un enemigo más poderoso militar y tecnológicamente, como los Estados Unidos, en lugar de aceptar que fueron derrotados por China.

En el transcurso de la "Guerra de los quince años", el concepto de "prisionero de guerra" sufrió grandes cambios. En guerras anteriores, a partir de Meiji, Japón había luchado de acuerdo con las reglas internacionales, tratando a los prisioneros de guerra de manera humanitaria. Pero cuando los japoneses se enfrentaron con los guerrilleros chinos, su concepto de "prisionero" cambió. El prisionero se convirtió en un ser absolutamente sin honor que debía ser eliminado o eliminarse a sí mismo. Cuando la guerra se transformó en "total", incluyendo aun a los que no estaban en el frente, el concepto de "prisionero de guerra" también se transformó para comprender a todo el pueblo. Puesto que cien millones de japoneses estaban involucra-

dos en la guerra, lo lógico era pensar que, en caso de ser derrotados, todos serían hechos prisioneros, y por lo tanto eliminados, o que deberían suicidarse antes de ser capturados.

Las novelas de guerra de Ōoka tratan acerca de este concepto de "prisionero de guerra" y de cómo se transformó después de la capitulación.

Ōoka Shōhei nació en Tokio, en 1909, y fue hijo de un corredor de bolsa que amasó una gran fortuna durante y después de la primera guerra mundial. Como no sabía muy bien en qué gastar su dinero, decidió enviar a su hijo de doce años a una escuela a la que asistían solamente los niños de familias ricas y contratar como tutor a Kobayashi Hideo, de la Universidad de Tokio, quien más tarde alcanzaría gran prestigio por sus ensayos. Después de graduarse en la preparatoria de Seijo, Ōoka Shohei ingresó a la Universidad de Kyoto, donde estudió literatura francesa. Por esa época, su padre perdió la fortuna y su madre, una exgeisha, murió. Este cambio de circunstancias constituyen la base de su concepción literaria. Ōoka aprendió a observar a la sociedad japonesa desde una perspectiva completamente diferente a la del hijo de un comerciante rico. Tuvo que ganarse la vida desde muy joven, traduciendo autores franceses para una revista literaria y, en 1932, después de graduarse en la Universidad imperial de Kyoto, trabajó algún tiempo como reportero del periódico *Kokumin.* En 1938 se empleó en la Compañía franco-japonesa Oxígeno de Teikoku y, más tarde, en Kawasaki Jūkōgyō, una empresa constructora de barcos. En 1944, a los 35 años, fue llamado a cumplir el servicio militar y enviado a Filipinas. Allí, las tropas japonesas fueron vencidas y los soldados debieron refugiarse en las aldeas de las montañas. Ya no pudieron reunificarse por lo que debían andar en grupos de dos o tres personas, cazando para poder sobrevivir, conscientes del odio de los filipinos. Cuando ocurre algo como esto, se produce un cambio en el espíritu de los soldados, transformación que no había sido prevista en toda la historia de la disciplina militar japonesa y que constituye el tema central de las novelas de guerra de Ōoka.

Hay, en los Estatutos del código criminal de la armada ja-

ponesa, un párrafo que reza: "Si un oficial no actúa como se espera de él, y se rinde o entrega su plaza fuerte al enemigo, será ejecutado". En 1908, tres años después de la guerra rusojaponesa, la medida alcanzaba solamente a los oficiales. En 1941, luego de pelear diez años contra los guerrilleros chinos, el "Catecismo del campo de batalla" *(Senjinkun)* hacía saber a todos los soldados, en nombre del ministro de guerra que: "no deberás deshonrarte permitiendo que te capturen vivo". Era la primera vez que aparecía codificada la idea de que los prisioneros tenían que autoeliminarse, si bien, en la práctica, desde los tiempos de Meiji formaba parte de la ética de los soldados. En un comentario al "Catecismo del campo de batalla" se citaba el ejemplo del mayor Kuga quien, habiendo perdido el conocimiento a consecuencia de las heridas recibidas en una batalla en Shanghai, fue tomado prisionero por los chinos. Al cabo de un tiempo fue liberado y enviado de vuelta a Japón. Después de informar del hecho al comando general se suicidó con su pistola. El comentarista Mori escribe: "Esta es la esencia pura de la ética del ejército imperial". Hacia el final de la guerra comenzó a producirse una desviación del código, muy dolorosa como experiencia. *El prisionero,*[35] novela personal escrita por Ōoka en 1948, y *Fuego en la llanura,*[36] una novela más objetiva de 1951, son verdaderos testimonios del gran cambio producido en la tradición espiritual del Japón. Esta transformación no fue exclusiva de los soldados. En la última fase de la "Guerra de los quince años" el principio "no deberás deshonrarte permitiendo que te capturen vivo" se extendió a toda la sociedad. Desde 1943, en adelante, cuando Japón comenzó a perder batallas, este mandamiento se hizo válido para todos los japoneses, incluyendo mujeres y niños. En la batalla de Attu, en el Mar del Norte japonés, que finalizó el 30 de mayo de 1943, de acuerdo con fuentes estadounidenses, el número de japoneses muertos se elevó a dos mil trescientos y el de prisioneros a sólo veintinueve. Casi se puede afirmar que una gran mayoría de los habitantes de la

35 *Furyoki.*

36 *Nobi.* Versión española publicada en Buenos Aires, Sur. Versión inglesa de Iván Morris, Tokio, Charles E. Tuttle Company, 1967. 246 pp.

isla se suicidó, siguiendo los preceptos del "Catecismo del campo de batalla". En las batallas de Makin y Tarawa también casi todos los japoneses de las islas fueron muertos o se autoeliminaron y muy pocos fueron hechos prisioneros. En el caso de las islas Saipan, donde estaban viviendo veinticinco mil civiles japoneses, la mayor parte, incluyendo mujeres y niños, optaron por el suicidio, arrojándose desde los acantilados. Los que dudaban recibían un disparo de los soldados japoneses.

Como hemos dicho antes, el estilo de Ōoka es analítico. La mayoría de sus oraciones tienen un sujeto muy claro y constituyen formas declarativas simples, que no siempre son del agrado de los japoneses. El japonés insinúa, y mientras está emitiendo un juicio, trata de indagar la reacción del interlocutor. Ōoka emplea también cláusulas subjuntivas y condicionales y pronombres relativos que no existen en la oración tradicional japonesa. Por el contrario, autores más jóvenes que Ōoka, como Fukuzawa Ichirō, Nosaka Akiyuki y Terayama Shūji, han cultivado estilos que hacen buen uso de las características no europeas del idioma japonés y muy a menudo sus oraciones, no especifican el sujeto. Ponen el acento en los verbos y adjetivos antes que en los sustantivos abstractos y recurren frecuentemente a la onomatopeya. Puede decirse que muchas de las características del estilo literario provienen de la indefinición del idioma coloquial. El japonés no gusta de enunciar algo de manera simple y precisa. Si en mitad de una oración se diera cuenta de que el interlocutor no demuestra mucha simpatía por lo que está diciendo, tratará de mitigar la dureza del juicio, uilizando una expresión indirecta más suave. Por ejemplo, en lugar de decir abiertamente "esto no sirve" *(kore wa warui),* usará la expresión equivalente pero más vaga: "kore wa warui *no de wa nai deshō ka",* gramaticalmente inconcebible en una lengua europea. La posibilidad del idioma japonés de transformar sobre la marcha la intensidad de una expresión es casi ilimitada. Esa ambigüedad está ausente en el estilo de Ōoka. Es muy sintomático que *El prisionero* se inicie con *watashi wa,* "yo" que es una forma muy europea, casi cortesiana. La novela se abre con un sujeto en primera persona y una referencia temporal; *Watashi*

wa, Shōwa ni-jū ni nen, inchigatsu ni-jū go nichi ("yo, el 25 de enero del año 22 de la era de Shōwa"); y continúa con el lugar de la acción: *Mindoro to nanpō sanchū ni oite* ("en las montañas que están en la parte Sur de la isla de Mindoro"). Luego describe el hecho: *beigun no furyo to natta* ("fui hecho prisionero por el ejército de Estados Unidos"). Esta primera oración de la novela puede ser traducida a cualquier lengua europea palabra por palabra, sin necesidad de agregar o quitar. En la época de Meiji, la gente habría dicho, refiriéndose al carácter extranjerizante de estilos como el de Ōoka, que "huelen a mantequilla" *(batakusai)*. Pero después de ochenta años de traducir y leer novelas europeas este estilo ya no resulta extraño a los japoneses.

En la segunda oración de la novela: *Mindoro to wa Rusonto Seinan ni ichi shi waga Shikoku no hanbun hodo no shima de* ("La isla Mindoro está al Sudoeste de la isla Luzón y es casi la mitad de nuestra isla Shikoku") tampoco es necesario hacer ningún cambio para que la traducción literal a una lengua europea tenga sentido. En la siguiente oración: *Gunji shisetsu toshite miru beki mono naku* ("no tenía ninguna instalación militar importante"), en la versión a cualquier lengua europea debemos agregar el sujeto "esta isla Mindoro" para que tenga sentido. Hay aquí un resabio de la característica del japonés de omitir el sujeto pero comparado con otros autores Ōoka casi no utiliza este recurso. Más adelante aparece un segundo personaje, un teniente de veintisiete años. Después de ser presentado, siempre que la novela se refiera a ese personaje, lo hará con *kare* (él). El uso constante de ese pronombre sujeto es otro de los préstamos tomados de las lenguas europeas. El japonés antiguo no acostumbraba utilizar "él" o "ella" a menudo.

El joven teniente, designado con "él", había luchado en Nomonhan, donde el ejército japonés fue derrotado por los rusos y muchos de sus compañeros perecieron. A causa de esta experiencia no es muy optimista con respecto al futuro y quiere morir. Nunca trata de protegerse durante las batallas.

Kare wa, jibun de wa sensō no yosei o shijo meirei toshite jibun ni kasuru koto o yurushi nagara, sore o buka ni kasuru koto ni tsuite wa jibun no sekinin o kanzezu ni wa irarenai, ano kokoro yasashii shikisha no hitori de atta.

Era uno de esos comandantes de buen corazón *que* cargaba sobre sí todas las obligaciones de la guerra como imperativos supremos, y no podía menos que sentir como suya la responsabilidad de hacer *que* sus subordinados cargaran con las mismas obligaciones.

Sólo a través de su conocimiento de las lenguas europeas pudo el autor aprender a escribir con naturalidad una oración como ésta.

El comandante no tiene otro medio de justificar la exigencia de que, llegado el caso, sus subordinados mueran, que con su propia muerte. Él está preparado para morir. Es un buen comandante. En la realidad, no todos los oficiales fueron así, como lo prueba el hecho histórico de que muchos regresaron en avión a Japón, desde el campo de batalla, en Filipinas, mientras los soldados morían. El autor siente afecto por el joven oficial.

Repentinamente, el protagonista se encuentra con un amigo, también soldado e hijo de un capitalista rico. Como se llevaba mal con su padre y para escapar a los problemas familiares se alistó como soldado raso pero se dio cuenta de lo absurdo que era morir en una guerra como ésa. Su punto de vista influye al héroe, quien comienza a pensar que esperar la muerte como un destino inevitable es engañarse a sí mismo. "Es verdaderamente idiota morir aquí, como resultado de una acción idiota planeada por un comandante idiota". La transformación se inicia. Con su amigo planean escapar de la isla, quizá hacia Borneo, para vivir en las montañas, a la manera de Robinson Crusoe, hasta que termine la guerra. Pero los dos amigos enferman de malaria y después de una serie de incidentes desafortunados, el protagonista queda totalmente solo, vagando por las montañas. Esta soledad es muy imporante. Un día se encuentra con un soldado norteamericano que está también solo. Lo primero que piensa es matarlo.

Tashika na no wa watashi ga beihei ga watashi no mae ni arawareta baai o kangae, utsumai to omotta koto de aru.

De lo que yo estaba seguro era *que* no dispararía aunque se me apareciera delante un soldado norteamericano.

Esta es también una oración de estructura claramente europea. Se repite dos veces el pronombre sujeto *watashi* ("yo"), al cual, en estilo tradicional, habría estado omitido, teniendo en cuenta, que la aparición de un soldado norteamericano frente a él era hipotética.

Y continuó meditando: "Si mato o no a un soldado norteamericano no alterará en nada mi destino o el de mis compañeros. Sólo alteraría el destino individual de este soldado. No me gustaría manchar con sangre humana la última hora de mi vida". De esta forma, el protagonista pierde la oportunidad de matar al soldado enemigo y, ocultándose entre la maleza, comienza a observarlo con detenimiento. El soldado tenía unos veinte años, era muy alto y bajo el hundido casco de metal, asomaban sus mejillas rosadas. Avanzando a pasos largos, como de alpinista, se fue acercando lentamente al protagonista quien se sorprendió ante su falta de precauciones. Al soldado norteamericano parecía no preocuparle la posibilidad de enfrentarse con un japonés oculto en la maleza. De pronto, el protagonista, desde su soledad, se identifica con la individualidad del otro. Hasta entonces, había visto a los soldados norteamericanos en conjunto. Descubre así que conocer en grupo y conocer individualmente provocan emociones diferentes. Es el descubrimiento de la individualidad del otro lo que le impide dispararle. El protagonista se sorprende de su propio humanitarismo. En el campo de batalla no hubiera dudado un instante antes de matar a alguien que a su vez pudiera matarlo. Estaba más allá de su imaginación que algo le impidiera matar al enemigo que tenía enfrente en los momentos decisivos. La razón por la que había abandonado el slogan: "matar antes que dejarse matar" radicaba en el hecho de haber perdido toda esperanza de continuar viviendo. Si la muerte es una certeza entonces la frase "antes que dejarse matar" pierde sentido. Pero esta operación lógica que se había desarrollado en su subconsciente no explica la conducta adoptada en el momento en que aparece el soldado norteamericano: "no matar". Es entonces cuando descubre que su repugnancia de matar surge, en ese momento, del sentimiento pacifista de que la guerra ha quedado atrás y de que él está com-

pletamente solo. La guerra es un acto colectivo y la conducta de cada individuo está subordinada al grupo. Si el protagonista hubiera estado en ese momento con un compañero no habría dudado en disparar. De este modo se explica a sí mismo la transformación que se produce en su interior. Ya no le importa caer prisionero y pierde todo deseo de matar al enemigo.

Fuego en la llanura presenta un desarrollo dramático. Por haber matado a un filipino, el protagonista teme ser asesinado. Le ofrecen carne del cadáver de un soldado. Había muchos soldados que hacían negocio matando soldados norteamericanos y japoneses y vendiendo su carne. Pero el protagonista no se une a este grupo de bandidos y analiza la razón por lo que no lo hace. Algo como un "sentimiento de otredad", que le impide comer carne humana, surge dentro de él. Puesto que nuestra mente está compuesta por algo más que el "yo", este proceso resulta natural. Ese algo más es la conciencia de la otredad que constantemente actúa dentro de sí mismo. Es la otredad que se revela de manera muy clara, la que impide al protagonista comer carne humana. Esta experiencia es descrita en *Fuego en la llanura.*

En el campo de batalla sólo nos distinguimos a nosotros mismos luchando. El enemigo es visto solamente como el grupo contrario. Los soldados norteamericanos que arrojan las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki seguramente no pensaron en los habitantes inocentes de esas ciudades. Es por esa razón que cumplieron con su deber. Pero otros soldados debieron enfrentar situaciones en que podían verse a sí mismos, luchando como individuos, contra individuos del bando enemigo. Es lo que les ocurre a los protagonistas de las novelas de guerra de Ōoka y lo que les sucedió a algunos soldados norteamericanos en la guerra de Vietnam. Conocí a un cabo negro que desertó del campo de batalla. Poco antes, había sido condecorado por el presidente Johnson en mérito a su valor. Después de su deserción, el cabo me explicó que no había escapado por haber perdido el valor sino que descubrió, en circunstancias muy dramáticas en que su comandante en jefe fue herido, que él se había salvado por ser negro. Hasta entonces había sentido mucho

orgullo de ser soldado. Cuando se dio cuenta de que el enemigo podía haberlo matado y no lo hizo, empezó a reflexionar sobre esa guerra y llegó a la conclusión de que los vietnamitas simpatizaban con los negros, por considerarlos, como ellos, una clase oprimida. De ese modo, nació en él una nueva perspectiva de la guerra, en términos de individuos y no de naciones. Durante unas vacaciones en Japón, este cabo desertó y se refugió en Suecia, donde todavía vive.

IX. *La tradición como problema*

A Natsume Sōseki (1867-1916) podría llamársele el escritor nacional de Japón por excelencia. Alrededor de treinta o cuarenta millones de japoneses han leído sus obras. En los años inmediatos a la terminación de la segunda guerra mundial dos editoriales comenzaron a publicar simultáneamente sus obras completas y ambas cumplieron su propósito. La razón por la que se decidieran a hacerlo radica en el simple hecho de que los derechos de autor habían expirado y, por lo tanto, las compañías no tenían que pagar ninguna regalía a la familia de Natsume ni tenían que solicitar permiso a ninguna persona para la publicación de sus obras. Además, las compañías esperaban una amplia respuesta entre los lectores y eso fue lo que sucedió. Semejante fenómeno no ha ocurrido con ningún escritor japonés moderno.

A la cultura japonesa se le puede acusar de falta de profundidad pero no de falta de sutileza. Esta sutileza se manifiesta

no sólo entre los intelectuales sino también entre la gente común, lo que constituye una característica muy especial de la cultura de Japón. Probablemente se debe al hecho de que los japoneses han estado viviendo, en estrecha relación, en el mismo espacio insular durante más de mil años. En términos generales, podría decirse que la cultura japonesa tiene el mismo origen que la mexicana. Hubo una gran migración del Asia Central, en cuyo transcurso algunos permanecieron en Japón y otros llegaron a México e incluso a América del Sur, a través de América del Norte. Quizá, en un futuro no muy lejano, podamos hablar de una tradición cultural común a todas estas regiones.

Por el momento, nos limitaremos a analizar nuestras culturas en períodos cortos de tiempo. Tanto en América del Norte como en América Central los pueblos aborígenes fueron colonizados por los europeos. Por encontrarse lejos de Europa, Japón no se vio afectado por este hecho. Además, el país fue cerrado a las influencias extranjeras. Cuando los europeos desarrollaron armas de gran poder destructivo, los gobernantes japoneses no pudieron continuar con el aislamiento y tuvieron que abrir las puertas. Por medio de la imitación del imperialismo de las potencias occidentales, lograron, exitosamente, mantener al país intacto. Pero la imitación se extendió a todos los campos de la cultura y la creencia de que sólo por medio de ella se podría seguir protegiendo al país se volvió moneda corriente. La guerra de los quince años y la consiguiente derrota del Japón pusieron fin a esta corriente de pensamiento, aunque aún hoy se observen restos de ella.

En América, por el contrario, la llegada de los europeos fue catastrófica, lo que dio origen, en el caso de México por ejemplo, a una cultura de una profundidad desconocida en Japón. A pesar de esta diferencia, sin embargo, la cultura mexicana y la japonesa han tenido problemas semejantes cuando han debido enfrentarse a las formas de la cultura europea. Hay escritores que trataron este asunto con sinceridad, tenacidad y claridad. Sus obras serán perdurables mientras el problema no haya sido resuelto. En este sentido, Natsume Sōseki es el más destacado de los escritores japoneses porque vivió como pocos el proble-

ma de la identidad perdida en medio de la gran cantidad de estímulos provenientes del Oeste. Fue profesor de inglés de secundaria, preparatoria y, finalmente, de la universidad. Fue elegido sucesor de Lafcadio Hearn como lector de literatura inglesa en la Universidad Imperial de Tokio, para lo cual fue enviado a Inglaterra. Allí comenzó a obsesionarlo la idea de que la literatura oriental con la que estaba familiarizado y que tanto había gustado desde niño, era algo muy diferente de la literatura occidental que debía enseñar. Se corrió el rumor de que esta obsesión lo llevó a la locura, por lo que el Ministerio de Educación envió un cable a un estudiante japonés residente en otro país europeo para que investigara la verdad. Cuando Natsume, después de tres años, regresó a Japón, muchos pensaron que, en efecto, se había vuelto loco. Pero de acuerdo con los estudios que se le hicieron entonces y cuyos resultados fueron publicados hace muy poco, lo más probable es que se haya tratado de una profunda depresión. Su primera crisis depresiva ocurrió en 1895. Después de graduarse en la Universidad de Tokio, con calificaciones excelentes, publicó, con el seudónimo de su profesor Dixon, su traducción al inglés del clásico japonés de Kamo no Chōrmei, *Notas desde mi cabaña* (Hojō-ki). Obtuvo un puesto en la Escuela Normal Superior de Tokio, institución de gran prestigio, sólo superada por la Universidad Imperial de Tokio. Pero al cabo de dos años renunció sorpresivamente y se fue a enseñar inglés a una escuela secundaria en Shikiku. Tenía veintiocho años. Las razones verdaderas de tal decisión deben buscarse en una súbita depresión cuyas causas no han sido determinadas. La segunda depresión lo atacó después que fue enviado a Londres, en 1900, cuando contaba treinta y tres años. A partir de entonces, las depresiones se hicieron crónicas y sólo después de escribir su primera novela, *Yo soy un gato* (Awahai wa neko de aru),[37] 1905-06 retornó a la normalidad; aunque con frecuencia caía en depresiones breves, hasta su muerte, en 1916, a la edad de cuarenta y nueve años. Sus continuos problemas nerviosos, sin duda estuvieron relacionados con la idea de ha-

[37] *A wahai wa neko de aru.* Versión inglesa de Katsue Shibata y Motonari Kai, publicada en Tokio, Kenkyusha, 1961. 431 pp.

berse equivocado de carrera, al elegir la profesión de maestro de literatura inglesa.

Natsume ingresó a la Escuela Preparatoria de la Universidad Imperial de Tokio cuando tenía 17 años. Hasta entonces, sus lecturas favoritas habían sido los clásicos chinos. Su padre pertenecía a una familia arruinada por los cambios que trajo consigo la Restauración Meiji y cuando Natsume nació, se desempeñaba como jefe local de una comunidad de Tokio. Natsume, obligado por las circunstancias, debió luchar solo para progresar dentro de los esquemas de modernización alentados por el gobierno. Después de finalizar la escuela preparatoria ingresó a la Universidad Imperial de Tokio donde tuvo su primera crisis vocacional, cuyas causas deben buscarse en su personalidad y, en términos culturales, en la ruptura de Japón con la tradición. Cuando un exceso de estímulos llegan del exterior, tendemos a responder automáticamente a ellos por medio de la imitación de la cultura donde se originan. Entonces sentimos que nuestra capacidad de decisión basada en nuestros propios recursos individuales y nacionales no ha sido ejercida adecuadamente. Se produce entonces una sensación de vacuidad, que ha sido la sensación experimentada por el pueblo japonés desde los años de la Restauración Meiji y se ha convertido en sentimiento nacional. El hecho de que las obras de Natsume hayan tenido su origen en este sentimiento, explica su popularidad entre los lectores japoneses.

Natsume Sosegi nació en Tokio, en 1867. A la edad de dos años, de acuerdo con la costumbre, fue abandonado en la calle y recogido por un vendedor ambulante que también era jefe de barrio. Ambas familias, la propia y la adoptiva, tenían serios problemas económicos, aunque gozaban de prestigio social, tenían bajos ingresos, caso muy común entre las familias venidas a menos en los años de la restauración Meiji; ello resultó un factor decisivo en la conformación de la personalidad de Natsume. Otro factor importante, que se reflejará en su obra, es el lenguaje que aprendió en su infancia. Para ser jefe de barrio se necesitaba haber vivido en el mismo lugar por espacio de varias generaciones. Ese era el caso de los padres de Natsume, el natu-

ral y el adoptivo, quienes hablaban el dialecto de Edo, que es muy diferente del que se usa actualmente en Tokio. El dialecto de Edo era lo normal para Natsume y se refleja claramente en su estilo, alegre y veloz en el arte de la réplica. La ciudad de Tokio había producido, antes de Meiji, un tipo muy especial de narraciones picarescas denominadas *rakugo,* que constituyen el antecedente directo del humor de Natsume. Esto explica por qué su estilo, aun cuando llegó a ser profesor universitario, está libre de los formalismos de la burocracia.

Una fuente importante para el conocimiento de Natsume es la autobiografía escrita por su esposa, titulada *Memorias de Soseki.* En la historia literaria de Japón, su mujer puede ser comparada con Xantipa, la esposa de Sócrates, aunque en mi opinión no fue tan autoritaria. Sin duda, debió ser una mujer tolerante para poder convivir con un hombre afectado por constantes depresiones y lograr que no se suicidara. Era hija de Nakane Shigeichi, secretario general de la Cámara de Senadores, posición que más tarde ocuparía Yanagita Kunio. Su familia también se había visto arruinada por la Restauración Meiji. Su abuelo, un viejo *samurai,* no quiso que su hijo lo mantuviera con su sueldo de funcionario y se dedicó a encolar sombrillas dentro de la sede de la Cámara. En casos como el suyo es donde se observa el vigor de la cultura Meiji. La mujer de Natsume siempre conservó el recuerdo de su abuelo y no se quejó cuando su esposo renunció a su cátedra en la Universidad Imperial de Tokio.

Siendo todavía muy joven Natsume desarrolló el gusto por los clásicos chinos y por la pintura china; su padre adoptivo, a pesar de su pobreza, conservaba muchos rollos en estilo *nanga* que él admiraba en su niñez. El *nanga* pertenece a la tradición de la pintura hecha por intelectuales. No eran pintores profesionales y pintaban como una forma de desahogo de sus tareas. Desde los tres o cuatro años Natsume pasaba horas contemplando estas pinturas o leyendo a los clásicos chinos. No fue sino hasta después que cumplió diecisiete años cuando estableció contacto con la literatura inglesa. El primer trabajo de Natsume fue escrito en caracteres chinos: es un relato de viaje, de 1889,

titulado *Crónica de virutas y mondaduras* (Boku Setsuroku). Parece que Natsume había escrito muchas obras anteriores en chino; pero no se ha conservado ninguna.

Dada la precaria situación económica de su familia, el único medio de ascenso social que encontró Natsume fue estudiar inglés y literatura inglesa, con la fortuna de tener a Dixon y a Murdoch como maestros.

Cuando Natsume fue enviado a Inglaterra por el Ministerio de Educación, él asumió muy seriamente la responsabilidad pues su viaje había sido financiado con las contribuciones del pueblo japonés, a la sazón todavía muy pobre. Tenía el compromiso moral de estudiar arduamente, pero comenzó a experimentar una ansiedad que poco a poco lo fue sumiendo en la depresión. Ésta estaba relacionada con el problema de la diferencia entre la literatura oriental y la occidental que empezaba a descubrir. Su gusto por la literatura china era el que lo había impulsado a estudiar literatura inglesa, pero ahora encontraba que ésta no lo satisfacía tan plenamente como aquélla. Se arrepintió de su decisión pero ya estaba en Inglaterra y no podía regresar a Japón. Con un profundo disgusto de sí mismo y para salvar la situación, decidió elaborar una teoría que le permitiera analizar la literatura oriental y la occidental desde una misma perspectiva.

Escribió entonces algunas notas que más tarde fueron publicadas con el título de *Teoría de la literatura*.[38] Fue un esfuerzo muy serio y, al mismo tiempo, un rotundo fracaso.

El problema que se plantea en este libro es el siguiente: la literatura es un producto social, que evoluciona con la sociedad y que, como tal, está estrechamente ligada a la psicología del autor y de los lectores. En este sentido, la literatura de todos los países es una sola. Natsume quería formular, por lo tanto, una teoría de la literatura que abarcara la literatura de todos los países y todas las edades, a la vez que descubrir el proceso por el cual la literatura evoluciona cuando las condiciones sociales cambian. ¿Cuáles son las fuerzas creativas que gobiernan a los autores de todos los países? ¿Cuál es el proceso común a los

[38] *Bungakuron.*

lectores de todos los países que hace que se disfrute una obra literaria? Es muy difícil responder a estas preguntas.

En su argumentación principal, Natsume sostiene que la literatura está basada en la combinación de dos elementos: la idea, o elemento cognoscitivo, y la emoción, o elemento estético. Todos los productos literarios poseen estos dos elementos, los cuales pueden formar parte de la conciencia colectiva y, como tales, estar firmemente arraigados en la historia social de las diferentes naciones. Natsume cree que la literatura oriental pone mucho mayor énfasis en el aspecto emocional, en detrimento del cognoscitivo. Así es como interpretó las características de la poesía china y de los *haiku* japoneses, por los que sentía gran atracción. De acuerdo con Natsume, el elemento cognositivo debería incorporarse a la literatura japonesa y, en esa forma, la literatura occidental podría influir en la oriental. Pero la literatura familiar de Natsume era la literatura oriental y, como lector, sólo podía sentirse cómodo en el ámbito de esa literatura, por lo que tuvo que hacer un gran esfuerzo para leer novelas inglesas que no le provocaban el placer que experimentaba al leer y componer poemas en chino o *haiku* japoneses. En sus últimos años trató de resolver este conflicto de sus gustos literarios por medio de sus propias creaciones. Empezó entonces a escribir una serie de obras de ficción que actuaban como calmantes para su depresión. Probablemente, junto con el abnegado apoyo que recibía de su esposa, sus obras de ficción constituían el camino más adecuado para conservar la cordura. En la base de estas obras de ficción se encontraba, en relación con la historia personal del autor, su depresión y, en cuanto a la historia intelectual de Japón, el problema de la discrepancia entre la literatura oriental y la occidental.

En su casa de Londres, Natsume conoció a Ikeda Sanae, un doctor en química que más tarde inventaría el Aji-no-moto. Ikeda discutía diariamente con Natsume, criticándole su deficiencia metodológica y su inepcia filosófica. Natsume intentó, entonces, asimilar los progresos alcanzados por la psicología y sociología europeas, y, de ese modo, desarrollar una técnica científica que le permitiera abordar el problema de la naturaleza de la

literatura. A pesar de que su permanencia en Londres fue muy breve, Natsume leyó un número enorme de obras científicas, entre ellas *Psicología de los sentimientos,* de Ribot,[39] *Principios de psicología,* de William James,[40] *Dinámica sociológica,* de Lester Frank Ward,[41] y *Filosofía del inconsciente,* de Edward Von Hartmann.[42] En sí, la teoría literaria de Natsume puede considerarse un fracaso, pero la seriedad con que abordó el problema es desconcertante. Las últimas obras de ficción de Natsume no pueden entenderse sin esta teoría de la literatura. Después de comprender el fracaso de sus estudios teóricos sobre literatura, Natsume se dedicó exclusivamente a la creación literaria y renunció a la Universidad Imperial de Tokio. Escribió novelas como *Después* (Sore Kara en 1911), *Mon* (El Portal, 1913), *Kōjin* (El caminante, 1913), *La mente* (Kokoro, en 1914), *Michi usa* (La hierba del camino, 1915) y *Meinan* (Luz y tinieblas, 1916). En esta última el principio rector del proceso creativo del autor fue lo que en japonés se expresa como Sokuten Kyoshi y significa "seguir al cielo y remover el sí-mismo". La idea fue acuñada bajo la influencia de *Empirismo radical,* de William James. Cuando se regresa a la experiencia pura se arriba a un punto donde la impresión que provoca un texto no puede separarse del texto mismo: la imagen del texto es el texto mismo. Sólo cuando esta imagen original es referida a otro contexto se la reconoce como sustancia y pensamiento del texto, comparable a una mesa o una silla. Cuando la misma imagen original es referida a una serie de impresiones mentales, entonces se la piensa como una impresión, comparable a la de un caballo o al acto de cortar una flor. A esta concepción de William James quizá Natsume haya incorporado la experiencia *Ẓen* que había tenido en su juventud y que describió en *El portal.* Y más aún, la idea

[39] RIBOT, Théodule Armand. *Essai sur les passions.* París, F. Alcan, 1907. 192 pp.

[40] JAMES, William. *The principles of psychology.* New York, Henry Holt, 1890.

[41] WARD, Frank. *Dinámica sociológica.*

[42] HARTMAN, Edward von. *Philosophy of the Unconscious.* Londres, Kegan Paul and Co., 1931.

de "seguir al cielo y remover el sí-mismo" podría vincularse a la filosofía naturalista de la sociedad, desarrollada por un amigo cergano de Natsume, Kanō Kōkichi, quien llegó a sus conclusiones luego de re-descubrir las obras de Andō Shōcki, un pensador olvidado de la época Tokugawa intermedia. Este último había afirmado que las instituciones sociales son artificiales y que lo único necesario para el hombre es arar la tierra y obtener alimento de ella. Natsume relacionó esta idea con su experiencia de la infancia, cuando miraba atentamente y por largas horas los *nanga* de los eruditos-pintores, y de allí extrajo un nuevo significado de la expresión "seguir al cielo y remover el sí-mismo". Los poemas en estilo chino que Natsume gustaba de componer en sus últimos años, aspiran al retorno a la tierra natal descrito por los eruditos-pintores.

Myorin-ji Kambaku
(septiembre de 1912)

Shōjō taru kosatsu saikai ni yori
Keikō sō no sekitai ni Zasuru nashi
Sanjō no hakurun meigetsu no yoru
Tadachi ni gimbō to natte Butsuzen ni
[Kitaru

Mirando la cascada del templo Myōrin-ji

Viejo y solitario templo junto a la
escarpada montaña
sin sacerdote que a la entrada del valle
se siente en la piedra cubierta de musgo.
En esta noche de hermosa y brillante
[luna
hay nubes blancas sobre las montañas
que de repente se convierten en una
serpiente plateada que se detiene
frente al Buda.

Mudai (noviembre de 1912)

Chikurin seirū akori
Sekito hakuun shōru
Yūgin ¡chiji nashi
Kōku tōzen toshite kitaru.

Sin título

El viento puro nace detrás del bambú
hay halos blancos sobre una piedra
el ermitaño no tiene nada que hacer
palabras alegres lo visitan en sus ratos
[de ocio.

Jiga ni daisu
(primavera de 1916)

Tōshi yomiyamete rankan ni yoreba
Gōin chinchin toshite ryokuin sarunushi

A mi dibujo

Tan pronto como termino de leer poe-
[sía Tang
me reclino sobre el barandal del balcón

Shamonsu shumpu ¡zuko ni ka aru	todo es quietud en la casa,
Sekisen no yāchiku sekikan no ran.	hay frescura en los verdes arbustos.
	"¿Dónde está el viento de primavera?" [—preguntaré—
	"¿En el bambú oscuro que está tras las [piedras
	o en las orquídeas que crecen entre [ellas?".

Tal es el estado mental al que parece haber aspirado Natsume toda su vida. Durante largo tiempo había estado tratando de imitar a los ingleses, pero en lo profundo de su mente había mantenido ese ideal que Bertrand Russell llama el "evangelio de la distensión" y que se encuentra en el corazón de la cultura oriental. Hacia el final de su vida, Natsume dibujó sus propios *nanga* y garabateó sobre ellos sus poemas. Como el halo blanco producido por la luna y las nubes blancas que desde la cima de las montañas penetran en el templo en forma de serpientes plateadas que se instalan frente al altar del Buda, Natsume usó, a menudo, el blanco en sus poemas. El blanco no es un color y en su empleo hay una admiración por la ausencia de color, una aspiración a la nada. Probablemente contenga la intuición de que la extinción del hombre es la que finalmente justifica nuestro ser. Si no aceptamos la nada, no podemos aceptar el ser. La única razón que justifica nuestro ser es la aceptación de la nada y, por lo tanto, el anhelo de la nada. Ese es, quizá, el meollo del pensamiento de Natsume.

Su último poema, "Sin título", fue compuesto la noche del 20 de noviembre de 1916. Concluye con estos dos versos:

Gen ji narabi wasure mi mo mata [shissu	He olvidado los ojos y los oídos y he [perdido también el cuerpo.
kūchū hitori shōsu hakurun no gin.	En medio del cielo canto solo la can- [ción de las blancas nubes.

Al día siguiente de componer estos versos Natsume cayó enfermo en su lecho de muerte. El poema es a menudo citado como una revelación del estado de su alma y como expresión de la frase "sigue al cielo y remueve el sí mismo". Podemos interpretar, con bastante audacia, que, en el último verso, el sujeto

que canta no es el poeta sino la misma nube blanca. Más allá del ser humano habría una música cósmica y cualquier cosa que él hiciera podría formar parte del proceso de música cósmica.

Además de los poemas chinos Natsume compuso muchos *haiku*. Veamos algunos de ellos:

Kanzan ka jittoku ka hachi ni sasare- [shi wa	¿Es Kanzan o Jittoku quien fue picado [por la abeja?

Kanzan es Hanshan y Jittoki es Shiitei, ambos sabios chinos legendarios. El poema dice que la abeja parece haber picado a alguien. ¿Es Hanshan o Shiitei? El significado es evasivo pero quizá apunte a la conclusión de que hasta el hombre más sabio no puede sustraerse al absurdo del sufrimiento. Pero el hecho de que incluso Hanshan y Shiitei vivan este absurdo no niega su condición de grandes hombres y sabios.

Boke Sakuya Sōseki Setsu o mamoru [beku.

Boke es, según el diccionario, un membrillo japonés o una curiosa florecilla de un arbusto. *Boke* significa también "necio" y cuando decimos "tú eres *bokete iru*" queremos decir que alguien se ha vuelto senil. Sōseki, que es el seudónimo literario adoptado por Natsume, significa, de acuerdo con la leyenda china, un hombre loco que cometió el error de decir que se limpiaba los dientes con piedras en lugar de decir que lo hacía con agua del río. Es muy difícil que alguien se lave la boca con piedras; pero él persistió en su afirmación, lo cual constituye la solidez del *Sōseki* original. A Natsume le gustó la idea y adoptó la frase "lavarse la boca con piedras" como su seudónimo literario. Por lo tanto, este *haiku* debería leerse:

Natsume apoya su torpeza

Más literalmente, el poema podría ser traducido:

La curiosa flor de *boke* florece para ayudar a Natsume Sōseki a vivir con su propia torpeza.

Sokomoto wa kakashi ni nitaru Ōsho ka na.	Te asemejas mucho a un espantapájaros, querido monje.

Natsume tuvo como maestro de zen a un monje que se parecía a un espantapájaros en un arrozal. Esto es un elogio pues de acuerdo con la tradición china, los sabios se asemejaban a los locos y, quizá, a los espantapájaros. Un hombre que da la impresión de sabio no es verdaderamente sabio. Esta es la esencia de la filosofía oriental.

Mujintō no tenshi to naraba suzushikaro.	Si llegara a ser emperador de una isla desierta, sentirías fresco.

Hay aquí una aversión oculta por el sistema imperial o, al menos, no hay culto del emperador. El poema muestra, más bien, un disgusto por el complejo sistema de obediencia que se había observado en las superpobladas islas japonesas. El poema podría interpretarse así: "si yo fuera emperador de una isla desierta, sentiría fresco". *Fresco* implica no sólo temperatura placentera sino también el estado de libertad sin la traba de las instituciones sociales.

Wakaruru yo yume hitosuji no ama no gawa.	Al partir, el camino del sueño parece converger en la Vía Láctea.

De todos los *haiku* de Natsume quizá éste sea el mejor. La expresión *hitosuji* es ambigua. Se refiere a sueño y a Vía Láctea. La ambigüedad es parte del poder expresivo del *haiku*. En la noche, en un cruce de caminos, dos personas se separan. Al cabo de un tiempo, la imagen del amigo que se aleja permanece en el otro y de pronto surge una visión del futuro, como un sueño del pasado, que se mezcla con la Vía Láctea de todos los sueños: el pasado y el futuro se vuelven casi indiscernibles uno de otro. Parafraseando a un crítico mexicano, toda obra de arte es una antología de obras de arte. De la misma forma, esta pequeña poesía es una antología de muchos poemas y puede interpretarse de muchas maneras.

Natsume Sōseki escribió, en 1908, una serie de relatos cortos titulados *Sueños de diez noches* (Yume yuga). En esta obra de ficción se revela la manera de ser oriental de Natsume Sōseki. Comienza con la historia de un hombre que ha esperado durante

cien años la aparición de la imagen de su amada, sentado en una piedra junto a la tumba de ésta. Hay una constante reiteración del sol saliendo y ocultándose, mientras el hombre espera sin hacer nada. Es una descripción exacta del estado mental de un paciente que padece de depresión. El sol sale y se pone, el sol sale y se pone... Es algo atemporal, fuera de la historia, donde no ocurre nada. A través de sus cielos depresivos el autor llegó a esta idea que, aunque dolorosa, era también seductora y le sirvió de apoyo en las situaciones más angustiosas. Ella constituyó la base de su existencia. En el fondo de su novela naturalista *Luz y tinieblas,* la última que escribió, se halla insinuada esta filosofía de aquiescencia con la nada.

X. *El papel del dialecto en la literatura moderna japonesa*

Es posible que en todas partes exista una discrepancia entre la lengua escrita y el habla común, pero en algunas sociedades esta discrepancia es mayor que en otras. Al comienzo del período Meiji, en Japón, esta diferencia era muy notoria. Los *samurai* adoptaron un lenguaje *standard* para los documentos oficiales, principalmente en los feudos de Satsuma y Chōshū. Estos documentos se escribían en ideogramas chinos, que eran casi totalmente desconocidos por el pueblo. Por ello, cuando la gente debía presentar algún documento, se veía obligada a recurrir a los escribanos especializados en esa escritura, quienes se hacían pagar sumas considerables.

Ya en el último período del régimen Tokugawa algunos *samurai,* como Maejima Hisoka, quien en el período Meiji llegó a ser director general de correos, pensó que una de las causas de la avanzada civilización en Europa era la unidad de escritura

y lenguaje hablado, y propuso la abolición de los caracteres chinos. En el terreno de la literatura, Yamada Bimyō (1868-1910) y Futabatei Shimei (1864-1909) trabajaron, en la década del 80, por la abolición de la barrera entre habla y escritura. Además, Futabatei Shimei es considerado por muchos historiadores de la literatura como el primer autor japonés que escribió una novela realista. Esta obra se titula *Nubes errantes* (Ukigumo), y fue publicada en 1887. Después escribió otra: *Historia Vanal* (Heibon), redactada en un estilo muy próximo a la manera de hablar de entonces. A pesar de los esfuerzos que hizo este escritor, el abismo que existe entre lenguaje hablado y escrito es mucho más profundo que el de Europa.

A pesar de este abismo, el lenguaje escrito ha recibido una gran influencia de la lengua hablada moderna. El lenguaje en los escritos oficiales utilizado por los funcionarios del gobierno Meiji, cambió notablemente. Los *samurai* procedentes de los feudos conquistadores de Satsuma y Chōshū, llegaron a Tokio, la nueva capital, donde establecieron el núcleo burocrático. Instalaron sus casas alrededor de la ciudad y como consecuencia, sus familias comenzaron a hablar en el lenguaje que más tarde sería llamado el lenguaje *standard* de Japón, bastante distinto del dialecto de Edo, que era el hablado por la población de Tokio antes del período Meiji. Este lenguaje se creó rápidamente y fue transmitido al pueblo por medio de las instituciones educativas y por los medios masivos de comunicación concentrados en Tokio. No es un lenguaje que haya sido experimentado durante un largo período de tiempo, en una zona determinada. Esto refleja la actitud de esa burocracia, que menospreciaba al pueblo, compuesto en su mayoría por comerciantes, trabajadores, granjeros y gente de servicio. Además, el lenguaje estaba orientado a afirmar la superioridad del hombre sobre la mujer. Tomemos el caso de Mishima Yukio, quien nació en una de las familias típicas de la burocracia. Su abuelo fue un alto oficial; su padre fue también un funcionario relativamente importante. Como consecuencia, la familia hablaba el lenguaje *standard* impuesto por la burocracia. Ellos podían hacer donaciones al pueblo en la época de los festivales, pero no podían

participar. Cuando Mishima era niño no le era permitido llevar el altar portátil, ni tomar parte en la danza de la serpiente, ni en el jolgorio a lo largo del camino, como lo hacían los muchachos de su edad que vivían en el centro de la ciudad. Después de su abandono del Departamento de Finanzas y el inicio de su carrera como novelista, Mishima decidió llenar ese hueco en su alma. Así, apareció semidesnudo, con alegre fisonomía y llevó el altar portátil entre la multitud de hombres más jóvenes que él. El altar portátil *Mikoshi,* es generalmente cargado por muchachos de diez a veinte años. Mishima tenía entonces treinta años y se sentía muy feliz, a juzgar por una fotografía que se conserva. Esta es la forma de expresarse de un sombre que se sale del patrón de vida diseñado para él. Este episodio ilustra acerca de la actitud de la clase alta hacia el pueblo en general, actitud que se refleja en el lenguaje *standard* de Japón.

Entre los escritores nacidos y criados en Tokio, algunos fueron conscientes de la vacuidad del lenguaje que usaban. Para los primeros escritores, como Natsume Sōseki, tal problema no existió, porque su lengua estaba enraizada en el lenguaje de la gente de Edo. El lenguaje de Sōseki es el mismo que el del *vaudeville,* arte desarrollado en la comunidad de Edo. *Diez sueños,* de Sōseki, que he citado antes, muestra signos de la influencia del *rakugo,* que es el arte de hablar desarrollado en la escena de los teatros de Edo.

Nagai Kafu (1879-1959) nació en Tokio y fue el hijo mayor de un alto oficial de origen *samurai* de la Prefectura de Owari. Su abuelo materno fue un gran experto en estudios chinos, lo mismo que su padre. Cuando tenía veinte años comenzó a escribir novelas y a estudiar clandestinamente *vaudeville* con Asanebo Muraku VI muy conocido como narrador de *rakugo.* Después aprendió por su cuenta con Fukuchi-Ōchi [43] el arte de escribir obras para el *Kabuki* al estilo de Edo. Ambas actividades le permitieron visitar el *vaudeville* y el *Kabuki* como participante. Él quería apartarse del lenguaje *standard* de la clase alta de Tokio y seguir al de Edo. En 1903, su padre le ordenó abandonar su vocación literaria y estudiar en Estados Unidos algo más

[43] 1841-1906.

acorde con su clase social. Después de pasar cuatro años en América y uno en Francia, volvió al Japón y comenzó a publicar novelas naturalistas fuertemente influenciado por Zola, Maupassant y Goncourt. Entonces ocurrió la conjura de la Gran Traición de 1910. Es notable cómo este incidente influyó sobre los escritores del período Meiji. Kafu escribió en 1919, su ensayo llamado *Fuegos Artificiales* (Hanabi), que pasó al lado de cinco o seis transportes celulares llenos de prisioneros que eran conducidos a la corte, en Hibiya. De todos los acontecimientos públicos que presenció éste lo impresionó como el más desagradable. Sintió que como hombre de letras no debía callar ese suceso, pues se trataba de gente inocente que iba a ser ajusticiada. Pero Kafu guardó silencio junto con todos los escritores japoneses de entonces. Al mismo tiempo, no pudo soportar el remordimiento que sentía. La vergüenza de sí mismo lo decidió a degradarse como hombre de letras y bajar al nivel de los artistas que habían vivido en el período feudal. El lenguaje de los ciudadanos de Edo que estudió en su juventud lo asistió en su desilusión. Desde entonces, comenzó a coleccionar grabados en madera *(ukiyoe)* del período Edo, y también a tocar *shamisen,* el típico instrumento musical de entonces. Los artistas de ese período no se preocuparon por la llegada de los *Black Ships* del comodoro Perry a las costas de Japón, ni por el asesinato del premier de Japón Li Tairo frente a la entrada principal del castillo de Edo. Ellos simplemente siguieron escribiendo novelas pornográficas y pintando escenas del mismo estilo. Kafu se dijo a sí mismo que podía vivir su vida como un artista de Edo, aunque las circunstancias fueran diferentes. Y vivió la última etapa de su vida tal como lo había decidido, y como se observa en el diario que escribió durante el período militarista de la guerra de los quince años y de la democracia americanizada durante la ocupación. De acuerdo con el diario, el 8 de diciembre de 1941, fecha histórica de la declaración de guerra contra los Estados Unidos, Gran Bretaña, Holanda y China, Kafu permaneció en cama y siguió escribiendo la novela pornográfica titulada *Arriba y abajo* (Ukishizumi), del día de la gran traición, la cual era imposible de publicar entonces. Treinta años después decidió dejar de ser un

hombre de letras. Un día después de haberse iniciado la segunda guerra mundial, sólo mencionó en su diario que el tiempo estaría nublado y que por la tarde llovería. Lo escribió en el estilo lacónico que sigue la tradición de los clásicos chinos. En esas líneas hay un gran disgusto por la política del gobierno durante el tiempo de guerra, indirectamente expresado. Al día siguiente escribe: Asakusa es la zona roja anexa al centro de diversión ("Asakusa hen no yōsu ikaga naramu to, gogo ni yukite miru"). Kafu tenía curiosidad acerca de cómo esos barrios reaccionarían ante la declaración de guerra y fue en la tarde a echar una mirada. Se encontró con que no había ninguna diferencia con los días comunes. Los bailarines en el teatro hablaban igual que siempre. No había descontento, ni excitación, era como si nada hubiera pasado. "En los ojos de hombres que, como yo, sienten un profundo disgusto por los asuntos del día", escribe Kafu, "los habitantes de Asakusa son como la gente de la antigua China". Compró comida y volvió a su casa. Fue entonces cuando Kafu sintió verdaderamente la guerra, los precios y las prostitutas; por eso su diario permanecerá como documento incomparable de aquellos años. Después, su casa fue bombardeada y destruida por los aviones norteamericanos. Luego de permanecer algunos meses en pueblos del interior, volvió a Tokio a vivir en un sitio cerca de los distritos de prostitución y permaneció soltero por el resto de su vida. Pese al hecho de que había acumulado una gran fortuna gracias a sus obras publicadas, después de la derrota no cambió su estilo de vida y vivió como si fuera pobre. Tenía gran desconfianza por los periodistas. La siguiente es una conversación entre un periodista y Kafu, en 1950, durante la ocupación americana:

Periodista: ¿Está el maestro Kafu?

Un hombre muy anciano, ataviado únicamente con ropa interior, pregunta: ¿Quién es usted?

Periodista: Vengo del periódico *Asahi.*

Kafu: Oh, él no está, salió, está ausente.

Y entró a la casa. El periodista esperó a la puerta media hora y Kafu salió a caminar. Cuando aquél corrió para alcanzarlo Kafu dijo: "no quiero saber nada de los periodistas, ni de la gente de las revistas".

Periodista: Por favor, deme una razón por la que usted no quiere tratar con periodistas.

Kafu: No quiero tener relaciones con ellos. Cuando estoy en mi casa y esa gente viene a verme, yo salgo, como ahora.

Periodista: ¿Tiene usted teléfono?

Kafu: Quienquiera que sea tenga algo que ver conmigo me manda una tarjeta postal.

Periodista: ¿Recibe muchas?

Kafu: Muy pocas. Cuando mi manuscrito está listo, voy a la compañía editora y lo entrego.

Al parecer, Kafu tampoco confiaba en el sistema postal. Murió en 1959 sin que alguien estuviera a su lado.

Probablemente los mejores trabajos de Kafu fueron escritos durante la guerra de los quince años, siendo el más importante, *Extraña historia del este del río* (Bokut kidan) concluido en 1937. En esta obra se observa la combinación de la novela naturalista francesa con el mundo desenfadado del período Edo. Kafu logró enraizarse en la tradición Edo y en el lenguaje de sus ciudadanos. Así sentó dos bases: la cultural y la lingüística, que lo sostuvieron en contra de la corriente de la historia contemporánea de Japón.

Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) nació en Tokio, hijo de un comerciante que había perdido su fortuna. Comenzó a escribir historias cuando era estudiante de enseñanza media. En 1905 ingresó a la Primera Escuela Superior y en 1908 entró a la Universidad Imperial de Tokio. En 1910 publicó dos historias cortas, *Tatuaje* (Shisei) y *Jirafa* (Kirin), que lo hicieron famoso; sin embargo ese mismo año fue despedido de la Universidad por no pagar la matrícula, que en verdad, no era muy cara. En 1915 se casó con Ishikama Chiōko, una geisha con la que tuvo una hija. En esa primera época de la carrera literaria de Tanizaki, sus relatos eran pintorescos y muy occidentalizados. En *El amor de un loco* (Chijin no ai), escrita en 1925, Tanizaki describe su admiración por la mujer, asunto muy ajeno a la tradición cultural japonesa. El gran terremoto de Tokio, de 1923, le mostró cuán superficiales eran las raíces culturales de esa ciudad. Se trasladó al occidente del Japón, y después de estar algunos años en Kyoto y Kobe, aprendió los dialectos de Kyoto y Osaka que gradualmente influenciaron su lenguaje de escritor.

Kyoto es un lugar en el que la mayor parte de los habitantes

han vivido en la misma región por generaciones. Hay muy pocos forasteros, exceptuando algunos estudiantes universitarios. La ciudad fue la capital de Japón así como también el centro cultural durante mil años aproximadamente. El modo de hablar propio de los habitantes de Kyoto, de acuerdo con Matsuda Michiō, es más o menos así: Si un niño tratara de jugar con un hombre sentado junto a él en el tranvía, posiblemente la madre le diría: "O'chan okoraharu yo". *O'chan* significa "tío" y cualquiera es un tío para un niño. *Okoru* significa "enojado", *haru* es una manera muy cortés de expresar el enojo. De tal modo, la frase dice: "El tío probablemente podría enojarse". En el lenguaje *standard* de Tokio nadie llamaría tío al hombre que está sentado junto a uno y, además, nadie presentaría la situación en forma hipotética. Probablemente, en el lenguaje de Tokio, la madre reprendería al niño de manera muy clara. Pero en la manera de comunicación de Kyoto, el énfasis está en que el niño no debería ponerse fastidioso y, además, la oración se dirige indirectamente al llamado tío; es decir, si a éste no le gustaran los niños, podría demostrar su descontento con algún gesto para que la madre, mediante una señal dada al niño, consiguiera que se estuviera quieto. Pero si por casualidad resultara que al tío le gustan los niños, no haría ningún gesto y al chico se le permitiría jugar con "su tío". De esta manera, la expresión implícita en el lenguaje de Kyoto es una especie de exploración de lo que podría suceder. Es una forma de reprimir al niño y, a la vez, investigar el carácter del llamado "tío". En el lenguaje de Tokio las palabras de la madre estarían expresadas en imperativo. Además, sería una comunicación en un solo sentido, de la madre hacia el niño, excluyendo totalmente al extraño. Pero en el lenguaje de Kyoto las palabras de la madre están basadas en el reconocimiento de una relación social aún incierta de los tres: madre, niño y desconocido. La oración es sencilla pero contiene un refinamiento que muestra una antigua sabiduría.

Citaré un ejemplo del dialecto de Osaka. El saludo común es: *Mōkari makka,* que significa: "¿Ha obtenido usted ganancias?", y la respuesta correcta: *Akimahen,* que quiere decir: "muy pocas", o *Bochi-bochi desu wa,* que significa: "Poco a poco". En

Tokio, *Konnichi wa,* "Este día" es un término neutral que no expresa una actitud particular. Al contrario, en Osaka, uno se refiere a las necesidades básicas de la vida y se presta una atención especial al aspecto financiero. Este es un lenguaje de comerciantes y, como tal, el dialecto de Osaka alcanzó una universalidad muy diferente a la de los legisladores de Tokio. El lenguaje de Osaka es usado muy ampliamente en todo Japón, incluyendo Tokio. Si se tiene una posición oficial hay que ser muy rígido. Si se es comerciante, está permitido regatear y, por lo tanto, se debe mantener una posición flexible. Osaka ha sido el centro del comercio durante varias centurias, lo que le da un refinamiento muy particular a su lenguaje. A este refinamiento aspiraban los escritores nacidos y criados en Tokio. Y Tanizaki fue uno de ellos.

Tanizaki fracasó en dos matrimonios. Después empezó a cortejar a una tercera mujer, Nezu Matsuko, con la que se casó en 1935. Las cartas que le escribió mientras ella era esposa de otro hombre, relatan cómo sus dos anteriores matrimonios fueron fracasos y cómo Tanizaki estaba decepcionado de las relaciones convencionales entre marido y mujer. Él siente que sólo en la adoración de la mujer podría encontrar la base de un matrimonio seguro. Y por consiguiente, quiere tratar a esta mujer como a una persona de condición superior y considerarse a sí mismo como su sirviente; papel que desempeñará hasta el final de su vida. Y así fue, en efecto. Tanizaki se casó con la mujer cuando ella se divorció de su anterior marido. La pareja convivió treinta años, hasta la muerte de Tanizaki. Aparentemente, estos treinta años no lo hicieron cambiar de idea. Según su esposa, Tanizaki siempre se ponía su vestimenta solo y nunca le pedía ayuda, lo que era bastante raro tratándose de un hombre educado en el período Meiji. Para él, la vida era un drama que debía actuarse con una máscara. Sólo así, los seres humanos podían alcanzar una relación estable entre sí. El momento crucial que señaló el nacimiento de esta filosofía fue la novela titulada *Hay quien prefiere las ortigas* (Tade kuu mushi), escrita en 1929.[44] Con esta obra, su estilo de escritor cambió

[44] Versión española, Barcelona, Seix Barral, 1963. 205 p.

radicalmente. En los años anteriores sus novelas eran bastante occidentalizadas, llenas de contenido dramático. Posteriormente, por el contrario, hay poco drama. En su obra más larga, *Nieve tenue* (Sasame yuki),[45] escrita en 1948, hay una monotonía casi clásica que hace que su obra sea única entre las obras de los escritores modernos. Esa monotonía es un efecto intencionado que refleja la idea de Tanizaki de que la vida debe ser monótono como una obra de teatro *Noh*. Sería muy difícil ver el teatro *Noh* todo el día sin dormitar. Esta novela debería ser leída por partes, con una actitud similar. Donald Keene fue muy agudo al señalar que la traducción al japonés moderno de *Historia de Genji* permitió a Tanizaki lograr esa monotonía clásica.

El retrato de Shunkin (Shunkinshō),[46] de 1933, describe la vida de Shunkin, una maestra de *koto* y de su sirviente Sasuke. Shunkin era una ciega muy bella cuya cara fue desfigurada con el ácido sulfúrico arrojado por alguien que estaba celoso. Su sirviente, entonces, se clava agujas en los ojos para cegarse y para que su ama esté segura de que no verá su cara desfigurada. La historia está de acuerdo con la filosofía vivida por Tanizaki en sus últimos años. El filósofo Nishida Kitarō leyó *El retrato de Shunkin* cuando fue publicada y comentó que no era interesante porque no había sabiduría en el estilo de vida que planteaba. El comentario muestra que Nishida no fue un lector sagaz de la novela. Tanizaki pasó la mayor parte del tiempo, durante la guerra de los quince años, traduciendo al japonés moderno *Historia de Genji*[47] y paralelamente, escribiendo *Nieve tenue,* cuya publicación fue prohibida por el gobierno durante la guerra. Tanizaki trabajó en *Historia de Genji* de 1933 a 1964 y, en *Nieve tenue,* de 1943 a 1948. No hay duda de que esta última está inspirada en los grandes clásicos de la literatura japonesa. Fue

45 Versión española de Cuspinera con el título *Las hermanas Makioka.* Barcelona, Seix Barral, 1966. 509 pp.

46 "La historia de Shunkin". Versión inglesa de J. López Pacheco en *Cuentos Crueles,* Barcelona, Seix Barral, 1968. 7-64 pp.

47 *Genji Monogatari.* No existe una versión española completa de la obra de Murasaki-Shikibu, sólo una abreviada publicada con el título *Romance de Genji.* Versión francesa de René Sieffert con el título *Le dit du Genji.* Paris, Publications Orientalistes de France, 1979. 2 Vols. (Coll. UNESCO d'Oeuvres Representatives).

volver a las fuentes de esa literatura lo que lo mantuvo contra la corriente literaria de Japón durante la guerra. En esos años, muchos escritores japoneses que eran partidarios del militarismo hablaban de un retorno a la tradición japonesa para sustituir el modernismo y el marxismo. Tanizaki también volvió a esa tradición pero por un camino distinto de la corriente que prevalecía.

La novela de Tanizaki titulada *Suástica* (Manji), escrita en 1927, relata la relación entre dos mujeres y dos hombres y está basada en el lenguaje coloquial de los habitantes de Osaka; por esa razón ocupa un importante lugar entre su producción. Kakiuchi Sonoko, Kakiuchi Kotarō, Tokumitsu Mitsuko y Watanuki Eijirō son los cuatro personajes. Kakiuchi Kotarō es un exitoso abogado. Su esposa Kakiuchi Sonoko. Tokumitsu Mitsuko va a la escuela de pintura junto con Sonoko, mientras que Watanuki Eijirō tiene relaciones sexuales con Mitsuko. Ahora bien, Sonoko, esposa del abogado, establece relaciones homosexuales con Mitsuko. Entre Sonoko y Eijirō, amante de Mitsuko, nace una hostilidad a causa de este amor. Kotarō, marido de Sonoko, trata de salvar tanto a ésta como a Mitsuko del chantaje de Eijirō y, entre tanto, se enamora de Mitsuko. Esta es la suástica: cuatro personas envueltas en un movimiento circular. Las relaciones son reveladas por Eijirō en la prensa, por lo que el abogado de éxito pierde su *status* social. Kotarō, Sonoko y Mitsuko intentan un triple suicidio tomando una sobredosis de pastillas somníferas. Solamente Sonoko recobra el conocimiento. No se atreve a intentarlo nuevamente por miedo a recibir un trato frío en la vida del más allá por parte de los dos que acaban de morir. Sospecha que ella ha estado fuera de la intriga desde el principio. Así, sufriendo de celos por el resto de su vida, Sonoko vive en el infierno. Hombres y mujeres permanecen en tal infierno tanto tiempo como el deseo sexual exista. Se necesita a Dios para que los salve de su infierno, pero Dios no existe. Y por consiguiente, el eterno movimiento circular prosigue. La historia es una ilustración de la sociología del número. De acuerdo con Simmel, cuando tres personas se reúnen, una siempre es marginada y alienada. Y por lo tanto, en una

sociedad de tres surge ineludiblemente un drama. Si se interpreta en esa forma, *Suástica* tiene cierta estructura matemática. El encanto de esta novela no está sólo en su estructura, sino también en el estilo. Cuando fue publicada la primera parte estaba escrita en el lenguaje *standard* de Tokio. Más tarde el autor la cambió al dialecto de Osaka.

Sensei, watashi kyō wa sukkari kiite morau tsumori de ukagaimashitanon' desu kedo, sekkaeku oshingoto-chū no toko kamaimasen' desu yarō ka? Sore wa, sore wa kuwashii ni mōshiagemasu to jitsu ni nagai nonde hommani watashi semete mō sukoshi jiyū ni hude ugokimashitara, jibun de kono koto nani kara nani made kakitomete, shōsetsu no yō na fū ni matomete, sensei ni mite moraō ka amottari shimashita non' desu ga, ... jitsu wa kono aida jū hyotto kakidashite mimashitanon' desu ga, nan' shiro jiken ga ammari *kongaragatete* dō iu fū ni doko kara fude tsukete eei yara, totemo watashi nan'zo ni wa kento tsukeshimasen. Son'de yappari sensei ni de mo kiite morau yori shiō nai omoimashite ojama ni demashitanon' desu kedo, demo, sensei, watashi no tame ni daijina jikan mecha-mecha ni shirarate oshimai ni natte, erai gomeiwaku de gozaimasu yarō na. Hommani yoroshi gozaimasu ka?

Maestro, he venido aquí para pedirle que escuche todo, pero ¿está bien que le interrumpa cuando parece que usted está tan ocupado en su trabajo? Porque sería una larga historia si se la cuento realmente en detalle; pienso ponerla en una manera novelesca, pintando cada detalle acerca de este asunto yo misma y pedir a usted, maestro, que la lea. Para decirle la verdad, hace un rato, traté, de pronto, de escribir pero como el incidente, de cualquier manera, es muy complicado, posiblemente no pude encontrar la forma en que podría comenzar la historia. Y así, como pensé antes, concluí que no hay otro camino que tenerlo a usted maestro y, escuchándome, y vine para molestarlo; pero, maestro, sería una gran contrariedad para usted porque el suyo es un tiempo precioso obstaculizado por mi culpa, ¿realmente está bien?

El monólogo sigue y sigue sin interrumpirse. Este estilo de Tanizaki está en contraste con las frases cortas, claras y chispeantes de Natsume Sōseki. Es el típico dialecto de Osaka usado por las mujeres en la vida diaria. Es como una procesión gelatinosa que sigue y sigue, pegajoso y desvaído.

Watashi sensei ni wa mō maido maido oyasashi ni shite itadakimasu mon' desu kara tsuigo shinsetsu ni amaeru ki ni natte, goyakkai ni bakari narimashite, donna ni kansha shitemo shikirehen kurai omottemasu. Soide ano, itsu ka mo taihen goshimpai kakemashita ano

Porque he sido favorecida con su bondad, maestro, siempre tan amable, una y otra vez, mi estado de ánimo me enfrenta a la tentación muy natural de abusar de su bondad y de traerle a usted gran cantidad de problemas. Pienso que nunca podré agradecerle suficiente-

hito no koto, are kara ohanashi sennaran'mon' desuga are wa ano ato ni mōshi agemashita mon'de, jibun de mo shime-jimi kangaemashita, anna ni *puttsuri* zekkō shite shimaimashita. Sono tōza wa miren'to demo iimasu mon'ka nani ka ni tsukete omoidasare masumon'desu kara ie ni itemashite no maru de histeri no yō ni natte imashita kedo sono uchi ni dandan ano hito ga eikōto nai otoko yatta yu koto *hakkiri* wakatte kimashite... shujin mo watashi ga mae wa shijū sowa-sowa shite ongakkai ya naniya yutte wa aruite bakkari imashita no ni, sensei, no otaku yosete morau yō ni narimashite kara, sukkari yōsu kawarimashite, eeikaittari piano no keiko shitari shite, ¡chi nichi ie ni ochitsuite masu mon'desu kara "kono goro wa omae mo onnarashikunatta na" nan'zo iimashite, kangaenagara sensei no gokōi yorokonde mashita.

mente y por eso tengo que comenzar mi historia con aquel personaje, sí, con aquél, pero acerca de este asunto, como yo le he dicho después que usted me lo dijo en aquella manera, y por eso yo he pensado sólo acerca de esto cuidadosamente e hice una ruptura completa después. Por una temporada corta, había una emoción que quedó flotando, si usted quiere llamarla así, y recordaba con cualquier pretexto y aún quedándome en casa estaba en un estado similar a la histeria, pero mientras, gradualmente, llegué a darme cuenta claramente que aquella persona era un hombre que no tenía bondad dentro de sí. Mi esposo se fijó que yo estaba siempre saliendo para asistir a un concierto o cualquier otra cosa, pero desde que me fue permitido tan amablemente visitar su casa yo llegué a cambiar completamente mi manera de ser, pintando cuadros, ensayando clases de piano, quedándome tranquila en mi casa todo el día y por estas razones mi esposo me dijo: "tú has llegado a ser como debe ser realmente una mujer de esta época", o algo así, y él estaba muy contento por la bondad de usted.

Después del período de posguerra, Tanizaki escribió dos obras importantes: *La llave* (Kagi), en 1965 y *El diario de un viejo loco* (Huten rojin nikki), en 1962. Ambas obras son elegías a la mujer desde la perspectiva del hombre viejo que pierde su virilidad.

XI. Comunicación masiva y artes marginales

Cuando un país emprende, de pronto, el camino de la modernización, la gente se desorienta y se abre un abismo entre el gobierno y el pueblo.

Antes del período Meiji, Japón estuvo casi aislado durante más de dos siglos. Los monzones que llegan a Japón cada año, hacían que los barcos japoneses abandonaran su ruta en pleno océano, hasta que eran auxiliados por embarcaciones extranjeras. Esos barcos y marineros a la deriva lograron que el pueblo japonés fuera conocido más allá de sus fronteras. Unos marineros japoneses salvados por los rusos redactaron el primer diccionario ruso-japonés en San Petersburgo, entonces capital de Rusia. Algunos llegaron a México y otros a Estados Unidos. Ahí, Joseph Hiko se convirtió en ciudadano norteamericano y fue el único japonés que estrechó la mano de Abraham Lincoln cuando era Presidente. Al parecer, Hiko compartía las ideas demo-

críticas de Lincoln. Hiko también es famoso por ser el primer editor de un periódico en Japón. Volveremos a él más adelante.

Otro marinero náufrago, John Manjiro, tuvo la oportunidad de seguir en Nueva Inglaterra la carrera de marino y fue electo vicecapitán de un barco ballenero por todos los marineros del navío. Este tipo de información nos demuestra que el promedio de la clase obrera de ese país puede difundir su civilización y ser capaz de asimilar las culturas extranjeras. Los marineros salvados de naufragios fueron los primeros japoneses que se modernizaron, en el sentido europeo de la palabra, en la historia de Japón, antes del período Meiji. Sin comprender la cultura de ese pueblo en su totalidad, así como su adaptabilidad a la civilización tecnológica europea, la modernización posterior del Japón sería un misterio. Así, el surgimiento del Japón Meiji se debió al trabajo de su pueblo. Los japoneses, por haber tenido que adaptarse a vivir en una angosta faja de islas, están condicionados para comunicarse con otros pueblos fácilmente. Además, todo el país habla un mismo lenguaje y ha alcanzado un nivel relativamente alto de alfabetización, ayudado por la uniformidad de sus actividades y por su capacidad para interpretar el significado de posturas y símbolos pictóricos. Sobre esta herencia cultural se asentaron el *haiku,* el *waka,* la caligrafía y la pintura, artes que fueron rechazadas en los primeros años del período Meiji, provocando un abismo cultural. Mientras la élite gobernante y los líderes de la oposición trabajaban por la modernización del Japón de diferentes maneras, el pueblo fue olvidado.

Un breve examen de la primera época de Meiji nos muestra que el movimiento por los derechos civiles fue sofocado por una cruel represión oficial. Algunas rebeliones armadas que tuvieron lugar, finalizaron con la ejecución de sus líderes. Más tarde, la reforma desde arriba cristalizó en la Constitución Meiji y en la creación del parlamento. Éste es el contexto histórico donde se produjo la aparición del periodismo.

Kishida Ginkō (1833-1905) nació en la prefectura de Okayama y fue el primogénito de un fabricante de vinos. En 1850 se dirigió a Tokio con el propósito de estudiar a los clásicos chinos. En 1855 cayó enfermo y tuvo que regresar a su casa.

Al año siguiente volvió a Tokio y reemprendió sus estudios con Fujimori Tenzan. Cuando el maestro fue expulsado de la ciudad por su crítica a la política oficial, también Kishida, por ser su alumno fue expulsado, pero muy astutamente se las ingenió para quedarse clandestinamente, trabajando como sirviente en una casa de prostitución en el distrito de Yoshiwara y como "lava espaldas" en un baño público. Esto le dio la oportunidad de conocer las costumbres y esas formas de expresión de todas las clases sociales de Japón que más tarde describiría como periodista. La expresión "lava espaldas" quizá necesite una explicación. Los baños públicos fueron una gran institución en la vida urbana en Japón, durante el período Tokugawa. Como es muy difícil lavarse la espalda por sí mismo, en esa época se produjo la aparición de especialistas en ese trabajo. En ese oficio, si se mantiene la boca cerrada, se puede dar una impresión mala por lo que es mejor hablar para relajar al cliente, no importa a qué clase social pertenezca. Y lo mismo puede decirse de los sirvientes de un prostíbulo. Fue en esos lugares donde Kishida Ginkō aprendió a escribir en estilo coloquial. Puesto que el abismo entre lenguaje escrito y coloquial era tan profundo, quien quisiera ser un buen periodista, a quien el pueblo entendiera, debía dejar de lado las complicaciones académicas. Los años de clandestinidad le dieron a Ginkō la oportunidad de olvidarse de los clásicos chinos. En 1864 tuvo una afección en los ojos que lo obligó a consultar a un especialista extranjero que vivía en Yokohama, el doctor James Hepburn (1815-1911), quien estaba interesado en aprender el idioma para traducir la Biblia al japonés. Hepburn contrató a Ginkō para que le ayudara a redactar un diccionario inglés-japonés. Así, Kishida se enfrentó al lenguaje y la cultura europeas, lo que le permitió depurar su habilidad lingüística y encontrar expresiones fáciles de transmitir a los extranjeros que no conocían el japonés. El doctor Hepburn, por su parte, creó el primer sistema de romanización del lenguaje japonés, conocido como sistema Hepburn (He-bon-shiki Rōmaji) y que aún sigue en uso. Después, Ginkō acompañó al doctor Hepburn y su familia a Shangai, donde imprimir los caracteres latinos y los ideogramas chinos era más

fácil que en Japón. El diario que Kishida Ginkō escribió durante su estancia en Shangai muestra que un notable estilo de lenguaje japonés escrito se había establecido dos años antes del inicio del período Meiji. Este diario, aún no publicado en forma completa, es llamado *El diario de Wusung* (Usun nikki), nombre del río que atraviesa la ciudad de Shangai.

Keiō ni nen jū ni gatsu ni jū yokka mōjiki oshōgatsu da.	Diciembre 24, 1866.
Kyō no yō na hi wa, yūdōfu no dojōnabe ka nanika umai mono de, kudarane jōdan demo itte, shi go nin atsumatte, sake de mo nomu ho ga, kara ni iru yori ka, yosasō da. Koko ni ite wa omoshiroki nee. Hayaku Nihon e Kaette, Ueno e itte Kaku-san, Tomi-san nado to pai-ichi nomitai mon'da.	Pronto será Año Nuevo. En un día como éste yo preferiría no estar en China. Sería mejor estar tomando vino con un grupo de cuatro o cinco amigos, comiendo queso de soya hervido y una escudilla de bagre e intercambiando pequeñas bromas. Pienso en el día que pueda paladear, en lleno, una copa de sake con amigos como Kaku-san y Tomi-san.
Jū-ni gatsu ni-jū go nichi.	Diciembre 25.
Wa-ei taiyaku jisho mo, mohaya hanbun dekiagari ni natta to omou. Kon'ya matomaru" to iu kotoba no tokoro no atari made kōsei shita. Dore nete hon de mo yomō.	Pienso que ya está terminada más de la mitad del diccionario japonés-inglés. Esta noche he leído la galera de prueba donde aparece la palabra matomaru (llegar a un acuerdo). Bueno, me voy a la cama a leer algo.
Keiō san-nen san-gatsu jū-ichi nichi.	11 de marzo, 1867.
Yoru oborozuki yo nari, Hebon no okamisan ni, wakare ni iku. Te o nigitte, sayonara gokigen yoroshiku, yagate ato kara watakushi mo kaerimasu tote wakareru.	En la noche la luna se veía a través de la niebla. Fui a ver a la señora Hepburn para despedirme. Estreché sus manos y me despedí de ella diciéndole, "Adiós, que le vaya bien. Yo regresaré pronto".

Para poder ser un buen asistente del doctor Hepburn, Kishida Ginkō comenzó a estudiar inglés con un hombre que le presentó el propio doctor. Este maestro resultó ser Joseph Hiko el ex marinero náufrago que ya era ciudadano norteamericano. Hiko habló a Kishida de algo llamado periódico y le manifestó su intención de publicar uno en Japón, aunque no tenía la ha-

bilidad necesaria para escribir en japonés. Con la ayuda de Kishida fundó el primer periódico de Japón, llamado *Kaigai Shimbun* (Noticias de Ultramar). Hiko recogía sus noticias entre los comerciantes ingleses y norteamericanos que vivían en el puerto de Yokohama y contaba a Ginkō lo esencial de esos asuntos. Kishida los escribía en el estilo que había aprendido en los baños públicos. El periódico se publicó de 1864 a 1866. Después de eso, Kishida Ginkō se dedicó a asuntos de embarque, la venta de gotas para los ojos del doctor Hepburn, otro periódico y la venta de aceite y hielo. En 1873 se convirtió en jefe editor del *Tokio Nichi-nichi* (Tokio día por día) y más tarde fue corresponsal de guerra en Formosa. En 1875 fundó la primera escuela para ciegos y sordos. En 1877 abandonó el periódico e inició la venta de gotas para los ojos en Japón y China. Los últimos años de su vida los dedicó a trazar un mapa de China. Kishida Ginkō fue un hábil pintor. En su diario hay muchos dibujos de figuras chinas y paisajes. La costumbre de usar pincel para escribir caracteres facilita el dibujo de objetos. La transición de una a otra forma es libre y sencilla. Esta característica, común en el antiguo Japón, fue heredada por los medios de comunicación masiva, a partir del período Meiji. Incidentalmente, Kishida Ginkō se llama a sí mismo *oira,* en el lenguaje escrito. El lenguaje académico desarrollado por los profesores durante el período Meiji impuso como forma correcta de referirse a uno mismo la palabra *jiga,* término muy alejado del lenguaje usado en la vida diaria. El lingüista Kusakabe Fumiō criticó la filosofía japonesa, desde el punto de vista lingüístico, diciendo que él nunca podría creer en los filósofos japoneses mientras no abandonaran la palabra *jiga* y no se refirieran a ellos mismos como *ore.*

Citaré un pasaje del *Moshio gusa,* periódico que Kishida Ginkō editó a partir de abril de 1868. El pasaje está tomado del número 16, publicado el 27 de junio de 1869.

Kane irimasen, Ichi ban ato de yoroshii ga ne ano. Fuji no yama to soshite ōkina shima yoroshii. Futatsu mitsu iriyō.	No necesitamos dinero, pues es lo que menos nos importa; pero sería bueno poseer el Monte Fuji y grandes islas. Nos conformaríamos con dos o tres.

Este es un conciso y fino informe dado a conocer durante la revolución de 1868-1869. Es una conversación entre comerciantes ingleses, suecos, franceses y *samurai* japoneses. Un comerciante inglés había vendido armas de fuego a los feudos de Chōshū y Satsuma. Como estas armas eran mejores que las que habían sido compradas a los franceses y suecos por el gobierno Tokugawa, la superioridad de esos feudos era notoria. Entonces los franceses hicieron que el gobierno Tokuwaga continuara la lucha con las armas provistas por ellos. No tenían prisa por recibir el pago. Uno de los integrantes del gobierno los apoyó; se trataba del ministro de Finanzas. Pero los que se oponían a estas compras, encabezados por Katsu Oguri lograron más tarde persuadir al Shogun de que se rindiera al emperador. Cien años después del evento podemos apreciar qué gran reportero fue Kishida al resumir en tan pocas líneas tan compleja situación. Él se dio muy bien cuenta de lo que sucedería si compraban armas a los extranjeros. La seguridad del país se vería comprometida.

Con el establecimiento del gobierno Meiji, los liberales que se negaron a brindarle su apoyo constituyeron la primera generación de periodistas japoneses. El grupo incluye a ex-altos oficiales, como Narushima Ryūhoku (1837-1884), Kurimoto Joun (1822-1897), y oficiales administrativos, como Fukuchi Ōchi quien, aunque comenzó su carrera periodística como un acerbo crítico del gobierno. Meiji, hizo las paces con éste y terminó como portavoz de la burocracia.

No obstante, Fukuchi era un hombre de gran talento. Cuando fue empleado por el teatro *Kabuki* escribió muchas obras que influyeron notoriamente en el pueblo. Estos periodistas se preocuparon mucho por los marginados del nuevo gobierno, que se habían propuesto lograr la modernización del Japón de acuerdo con el modelo europeo. La siguiente generación de periodistas está representada, básicamente, por Kuraiwa Ruikō y Akiyama Teisuke.

Kuroiwa Ruikō (1862-1920) nació en la prefectura de Kōchi, al sur de la isla Shikoku. Su nombre legal fue Kuroiwa Shūroku. Ruikō (el perfume de las lágrimas) fue su seudónimo.

Cuando niño estudió los clásicos chinos en el hogar. En 1878 llegó a Osaka y estudió inglés en Nakano-shima Senmon Gakkō Al año siguiente fue a Tokio y estudió, por un tiempo, en la Universidad Keiō. Entonces contaba diecisiete años y ya era muy conocido como orador del movimiento por los derechos civiles. El arte de la oratoria impuesto por la moda occidental tuvo gran eco entre los adolescentes, quienes pudieron practicar este recién nacido arte mucho mejor que los adultos, que habían sido nutridos con el arte tradicional de hablar. La gente iba a los mítines y hasta pagaba dinero para escuchar a los oradores. Fue un negocio exitoso. A los veintiún años Ruikō llegó a ser jefe editor del *Dōmei Taishin Shimbun,* un periódico radical que, como muchos otros del mismo tipo, tuvo una vida efímera. Al año siguiente Ruikō fue jefe editor de *Nippon Times,* otro diario radical. Un año después, ocupó el mismo cargo en "Noticias Libres Ilustradas". En ese tiempo Ruikō fue encarcelado y sentenciado a trabajos forzados, por criticar a Kuroda Kiotaka, Gobernador de Hokkaido, quien había vendido, a muy bajo precio, propiedades del gobierno a un amigo de su feudo natal. Kuroda, con el tiempo llegó a ser Premier de Japón. Tuvo el raro privilegio de ser el único Premier acerca del cual nunca se escribió la usual biografía. Era un gran bebedor. Cierta noche, su esposa le hizo una escena por causa de su concubina; entonces él se enfureció y la travesó con su espada. Kuroda pertenecía al feudo de Satsuma del cual provenían gran parte de los policías de Tokio. A causa del rumor del asesinato de la señora Kuroda, el jefe de investigadores mandó a sus subordinados a investigar el caso. Excavaron la tumba e informaron oficialmente que la señora Kuroda había muerto por enfermedad. Ese fue el final del asunto. El joven periodista Ruikō bautizó a Kuroda como "Kuroda Kiyomori", insinuando que se asemejaba a Taira no Yiyomori, el dictador guerrero de la era medieval. Por esto Ruikō fue encerrado en la prisión de Yokohama y obligado a realizar trabajos forzados. Al salir intentó crear su propia empresa. Después de algunos fracasos fundó el periódico *Yoruzu Chōhō,* en 1892. Ruiko, además de buen orador, era un gran lector de novelas inglesas. Las leía y las traducía muy rápida-

mente. Sus traducciones no eran literales, sino una recreación del original, con ambientación japonesa. En ese tiempo el público japonés no estaba acostumbrado a las traducciones fieles. Todos los nombres de los personajes eran cambiados por nombres japoneses, para evitar que los lectores tuvieran una impresión extraña. Ruikō adoptó, sucesivamente, una serie de novelas europeas, tratando de que se apegaran a la tradición literaria anterior a Meiji. Ruikō escribió la primera novela policiaca japonesa, *Muzan* (Crueldad), en 1889. Es una historia detectivesca en la que predomina el raciocinio y cuyo enfoque tiene alcances intelectuales. La historia es casi un ejercicio de lógica La primera parte es el planteamiento del problema *(gidan);* la segunda asienta una hipótesis *(Sontaku);* y la última, constituye la solución del problema *(hyokai).* La historia comienza con la aparición de un cadáver. Dos detectives se encargan de la búsqueda del criminal. Uno de ellos es un joven que acaba de dejar la escuela; el otro, más viejo, tiene una larga experiencia como detective durante la época Tokugawa. El método del joven basado en la técnica occidental, consiste en la utilización del cerebro. El viejo en cambio, recorre las calles antes de plantearse una hipótesis. Es el juego del razonamiento contra la experiencia. Al final, ambos detectives, habiendo usado métodos totalmente diferentes, llegan a la misma conclusión. La publicación de esta novela se produjo pocos años después que las obras de Edgar Allan Poe, y antes que las de Conan Doyle. En este entonces, este tipo de historias no era popular. No obstante, Ruikō dejó de escribir historias originales y se concentró en las adaptaciones, logrando con el tiempo tanta fama que por ellas el periódico en el que trabajaba prosperó. Ruikō hacía que cualquier diario en el que publicara sus historias tuviera éxito. Se dice que los dueños de muchos periódicos trataban de averiguar cuál sería la siguiente traducción de Ruikō para contratar a otros que hicieran la misma traducción y arruinaran así a los periódicos competidores. Ruikō logró que su periódico fuera el más importante durante varios años. Le seguía *Niroku Shimpō,* fundado por Akiyama Teisuke (1870-1950).

Akiyama nació en un hogar humilde de la prefectura de

Okayama. Fue a Tokio donde trabajó algún tiempo como conductor de *Jinrikisha* (rickshaw). Desde joven sintió gran simpatía por los trabajadores, lo que contribuyó a darle una ideología muy particular al periódico que fundó en 1893, un año después que *Yorozu Chōchō,* de Kuroiwa Ruikō. En 1901 el periódico de Akiyama patrocinó una fiesta campestre que reunió a treinta mil trabajadores. Fue una empresa que ningún otro diario de Japón había soñado. En la víspera de la guerra ruso-japonesa, en 1904, corría el rumor de que Akiyama era un espía ruso, por lo que fue forzado "de manera voluntaria" a renunciar como miembro del Parlamento. Eso fue un duro golpe para su periódico. Es significativo que estos dos nuevos periódicos pertenecieran a personas que estaban de parte del pueblo desposeído. A continuación veamos cuáles son las diferencias entre "arte puro", "arte popular" y "artes marginales". El "arte puro" puede ser definido como el producido por especialistas y apreciado por personas especialmente entrenadas. El "arte popular" es producido por especialistas pero apreciado por la gente sin una sensibilidad especial. Las "artes marginales" son las producidas por personas sin especialización que gustan, igualmente, a quienes no son especialistas. Pueden llamarse artes marginales a todas aquellas actividades a las que cualquier persona puede dedicarse, en la vida cotidiana, y que caen dentro de la categoría de arte. Gestos rítmicos al trabajar, parodias, chismorreo, canturreo o aún las formas de la ceremonia de una boda o de un funeral, pueden ser llamadas artes marginales. En la cultura japonesa hay muchos géneros de artes marginales que se han desarrollado a lo largo de los casi tres siglos de voluntario aislamiento. Esas artes marginales fueron dejadas de lado después que el gobierno Meiji tomara el camino de la europeización. Kuroiwa Ruikō fue el primero que comprendió su importancia, resucitando muchos géneros que habían existido en la época Tokugawa: *Kyōshi* (poesía loca) que hace uso de la lectura irregular y a veces errónea de caracteres chinos, con lo cual se logra un efecto cómico. *Dodoitsu,* canciones que a veces son cómicas y a veces patéticas, compuestas para ser cantadas en parrandas; *Sumo* (lucha japonesa); *Gomoku narabe,* una

variedad muy simplificada de *gō,* juego en el que se gana poniendo cinco piedras en hilera; *Token* (lucha de perros). *Karuta,* juego en el que los jugadores deben recordar cien *tanka* famosos; *Huerta familiar,* en el que Ruikō produjo el rábano picante más grande que se haya visto. De éstos y otros entretenimientos había varias columnas fijas en el periódico de Ruikō. No se esperaba que los suscriptores fueran sólo lectores pasivos, sino que participaran en esos certámenes. Al lado de los entretenimientos nombrados, había columnas para *haiku* y *waka* a las que los lectores podían enviar sus composiciones. Pero el mayor de los géneros que contribuyeron al éxito del periódico de Ruikō fue el "Chismorreo". El periódico escudriñaba la vida privada y a veces inventaba rumores, lo que horrorizaba a la clase gobernante de ese tiempo. Como *Yorozu Chōhō* era impreso en papel barato de un color rojizo, era llamado *Aka Shimbun,* o periódico Rojo, un equivalente del periodismo amarillista en Estados Unidos. Un competidor, envidioso del éxito de Ruikō, imprimió su periódico en papel verdoso, pero como es muy difícil leer tipos negros sobre ese color el proyecto fue un fracaso. Como Ruikō trataba de mantener su periódico en contacto con la parte activa del pueblo, a través de la difusión de los juegos, utilizó el chisme como arma para combatir el autocratismo del régimen Meiji.

En 1912, el Ejército, que se había tornado arrogante después de la victoria en la guerra ruso-japonesa, demandaba que fueran incorporadas dos nuevas divisiones para, supuestamente, proteger a Corea después de su anexión al Imperio japonés. Esta proposición fue rechazada por el Premier, que era el príncipe liberal Saionji. El ministro del Ejército, general Uehara, insistió en la petición y apeló directamente al Emperador. La constitución japonesa de entonces permitía al Ejército y la Marina transmitir sus opiniones al Emperador sin la intervención del gobierno civil. De ahí en adelante, el Ejército declinó enviar un nuevo ministro de guerra al gabinete, medida que forzó la caída del príncipe Saionji. En esa forma, los militares comenzaron a usar el privilegio constitucional de imponer sus opiniones al gobierno. Esto produjo el resentimiento del Parlamento y del pueblo

en general, en contra de los militares. Después del príncipe Saionji, el general Katsura formó un nuevo gobierno, y después de Katsura el almirante Yamamoto llegó a primer ministro. Bajo la presidencia de Yamamoto se supo que la Marina había sido sobornada por una fábrica alemana de municiones. Ese fue el principio de un movimiento masivo en contra de la autocracia militar. El gabinete del almirante Yamamoto suprimió los periódicos por medio del ministro del interior, Hara Satoshi, quien más tarde sería primer ministro. Como periodista, Ruikō protestó por la censura que se imponía a las noticias, pronunciando un discurso en un mítin, en donde leyó un *dodoitsu* de su propia composición:

Mukō-hachimaki deba-bōchō de hara o euguru yo hatsu-gatsuo

El mitin fue organizado para protestar porque un periodista fue herido por un policía con el sable. El ministro del interior no admitió el hecho y declaró que el policía únicamente lo había golpeado con el sable envainado. Esta afirmación irritó a los reporteros. El *dodoitsu* de Ruikō presentaba la imagen de un vigoroso joven en la pescadería, dispuesto a sacar las entrañas a un bonito. Abrir pescados es la diaria tarea de una pescadería y es un espectáculo muy común. Sucede que la palabra "destripar" contiene la partícula "tripa" *(hara)* que era el nombre del ministro del interior. En el dodoitsu, *mukō-hachimaki* significa una cabeza atada con una cinta, con un nudo al frente, y es el símbolo de un hombre que se lanza a acometer una acción decisiva. *Deba-bōchō* es un cuchillo grande para tallar y que puede ser usado para cortar una pieza grande de cacería. *Hatsūgatsuo* es el bonito que saborean los japoneses al comienzo del verano.

El discurso de Ruikō, con una conclusión improvisada en forma de canción, fue muy aplaudido. No obstante, tuvo que pagar veinte yens de multa, lo que era mucho para entonces. El resentimiento de la gente en contra de los altos oficiales de la Marina que aceptaron el soborno era tan grande que hasta llegó a reflejarse en los juegos de los niños de edad preescolar, quie-

nes comenzaron a cantar una canción donde aparecía el nombre del almirante Fujī, que había aceptado el soborno.

Fuji-san gorin okure, ito katte, hari katte, Fuji-san no Kintama tsuri-ageru.	Señor Fujī, deme medio centavo para comprar hilo y aguja porque voy a colgar un poco alto sus testículos.

Esta canción estaba relacionada con el uso del tradicional taparrabo. Se supone que los hombres debían sujetar sus testículos y quienes los llevaban sueltos eran considerados como carentes de espíritu varonil. En esto se insistía mucho cuando se educaba a los niños. Éstos, que entendían el significado de esta enseñanza, la aplicaban a los más altos almirantes. El precio de aguja e hilo era de un go-rin, la mitad de un centavo de un yen, cantidad que los niños recibían de sus padres para comprar golosinas. Había una gran diferencia con la exorbitante cantidad de dinero que los almirantes recibieron de los fabricantes alemanes de armas. La influencia de Kuroiwa Ruikō proviene de su periodismo zumbón, que tenía características similares a la canción que acabamos de citar. Fue tal la resonancia que alcanzó el resentimiento general, que el gabinete del almirante Yamamoto no pudo sostenerse y renunció el 24 de marzo de 1914. La historia del soborno fue llamada *affaire Siemens,* nombre de la compañía de armamentos alemana.

Kuroiwa Ruikō escribió un ensayo filosófico titulado *Tratado sobre el cielo y el hombre* (Tenjin-ron), en 1894, así como un ensayo histórico *Tratado sobre Ono no Komachi* (Ono no Komachi ron), en 1910. Por ellos conocemos sus ideas filosóficas, ideas expresadas suscintamente en este *dodoitsu:*

Iso no awabi ni nozomi o toeba watasha shinju o haramitai.	Pregunté a una abulón, en la playa, qué deseaba y me contestó: "quiero concebir una perla".

Este *dodoitsu* escrito por él, en su lecho de muerte, el 8 de agosto de 1920, necesita una explicación. El abulón es considerado un manjar exquisito por los japoneses. Se adhiere a las rocas y aparece sólo la mitad; nunca se ve completo. Por esta

razón se usaba en Japón como símbolo del amor no correspondido. De tal manera, el abulón unido siempre a la roca, sólo puede dirigir su imaginación al cielo y soñar en concebir una perla, que es una esfera perfecta. De acuerdo con el punto de vista de Ruikō, éste es el destino del hombre.

XII. *Gesto y literatura*

La combinación de la técnica de taquigrafía, importada de Occidente, y el arte dramático de narrador de *vaudeville* que Enchō desarrolló en el último período del Japón feudal, marca el comienzo del arte de comunicación masiva en ese país.

Sanyūtei Enchō (1839-1900), nació en Tokio y era hijo de Tachinabaya Entarō, actor de *vaudeville*. En 1845, a la edad de seis años, hizo su primera presentación como narrador en el teatro de *vaudeville*. Esto sucedió veintidós años antes de la restauración Meiji, la que señala el inicio de la occidentalización de Japón. A causa de los celos que despertó en su maestro, Enchō no pudo seguir con las presentaciones de obras clásicas y tuvo que escribir historias completamente nuevas. En 1851 estudió *ukiyoe* (grabado en madera), con Ichiyusai-Kuniyoshi, estudio que le proporcionó una mayor comprensión del sentido de gestos y actitudes de la actuación. En 1854 tuvo una crisis

religiosa y comenzó a practicar Zen. En 1858 introdujo en sus narraciones la innovación del acompañamiento musical. En 1859 presentó *Kasanegafuchi,* una historia de fantasmas de su propia composición que le dio gran prestigio entre los narradores de este género. Sus primeros estudios de dibujo y música le sirvieron para crear un gran espectáculo en escena. En 1861 escenificó *Botan dōrō,* otra historia de fantasmas adaptada de una leyenda china que influyó en la moda de su tiempo. En 1863 se unió a las sociedades *Sikyōren* y *Koshōren,* que tenían como norma representar historias con los temas sugeridos por los espectadores al iniciarse la función. Cinco años después de la restauración Meiji, entregó todos sus elementos de trabajo y todos los instrumentos musicales que usaba en sus presentaciones a su discípulo Enraku. Desde entonces comenzó a actuar sin esos recursos escénicos. Su estudio de la mímica le permitió incorporarlo al arte del lenguaje. En 1873 escribió una historia original sobre un proscrito, *Okurezaki Harunano ume no ka* (El aroma de las flores del ciruelo que florece tarde en las faldas de la montaña Harume) y en 1878, otra historia original sobre un labriego echado de su pueblo por su madrastra y que llega a ser un gran comerciante de carbón en Tokio, llamada *Shiobara Tasuke ichi daiki* (La vida de Shiobara Tasuke).

Alrededor de 1871, la taquigrafía en inglés fue introducida en Japón. El doctor Robert G. Carlyle, ingeniero de minas llegó a la Prefectura de Akita, en el norte de Japón y enseñó a su empleado un joven japonés, una carta escrita en taquigrafía desde Estados Unidos, por su esposa. El empleado, Tagusari Tsunenori, era un joven emprendedor que aplicó este sistema a la lengua japonesa, y diez años después, abrió una escuela de taquigrafía en Tokio con diecisiete estudiantes que se graduaron rápidamente. Estos estudiantes, no obstante, no tenían en qué aplicar su nueva técnica. Dos de ellos, Wakabayashi y Sakai, visitaron a Anchō con el propósito de que les permitiera registrar sus historias con el nuevo método. Cuando etas historias aparecieron seriadas en el recién nacido medio de comunicación masiva, la prensa, *Botan dōrō,* creada y alimentada en la tradición vaudevillesca del período Edo, atrajo un nuevo círculo de

lectores que hasta entonces se habían mantenido al margen de la cultura moderna. Esto ocurría en 1884. Más tarde esa historia de fantasmas fue publicada en forma de libro. Al año siguiente, *Shiobara Tasuke ichi daiki,* una historia de gran éxito económico escrita por Enchō, basada en una investigación de personajes históricos, fue publicada como libro por la Sociedad de Taquigrafía, con ilustraciones en *ukiyoe* de Tsukioka Hōnen y otros. Tsukioka Hōnen, junto con Ichiyūsai Kuniyoshi, el maestro de arte de Enchō en su juventud, fueron los últimos grandes representantes del grabado japonés. Una vez restringida al arte del lenguaje, la forma de narrar de Enchō sirvió de fuente de inspiración a los pintores que de buena gana, ilustraban sus historias. En 1886 *Matsuno Misao* (El pino siempre verde), otra historia original de Enchō, fue taquigrafiada y publicada en serie con ilustraciones de *ukiyoe,* en el periódico Yamato.

Veamos el comienzo de *Shinkei Kasanegafuchi:*

Konnichi yori kaidan no ohanashi o moshiagemasu ga, kaidanbanashi to mōsu wa, kinrai ōki ni sutarimashite, amari seki de itasu mono mo gozaimasen. To mōsu mono wa, yūrei to iu mono wa nai, mattaku shinkei-byō da, to iu koto ni narimashita kara, kaidan wa kaika sensei-gata wa okirai nasaru koto de gozaimasu. Sore yue ni hisashiku sutarete orimashita ga, konnichi ni natte miru to, kaette furumekashi hō ga, mimi atarashii yō ni omowaremasu. Kore wa moto yori shinjite okiki asobasu koto de wa gozaimasen kara, aruiwa ryūchigai kaidanbanashi ga yokarō tu iu osusume ni tsukimashite nadai o Shinkei Kasamegafuchi to mōshita Shimofusa no kuni Hanyū mura to mōsu tokoro no, Kasane no gojitsu no hanashi de gozaimasu ga, kore wa yūrei ga hikitsuzuite demasuru kimi no warui hanashi de gozaimasu. Naredomo kore wa sono mukashi, yūrei to iu mono ga aru to watashidomo shinjite orimashita kara, nani ka fui ni ayashii mono o miru to, ō kowai, henna mono, ary'a yūrei ja nai ka, to odorokimashita ga,

Para comenzar, hoy les contaré una historia de fantasmas, historias que han pasado de moda en nuestros días y que raramente se cuentan en un teatro de *vaudeville* como éste. La razón debe buscarse en que hoy día se dice que no existen cosas tales como fantasmas, que sirven sólo para enfermar los nervios. Por esto, los caballeros civilizados han desechado este tipo de historias y, consecuentemente, ya no cultivan el gusto por ellas. Al momento presente, no obstante, los asuntos pasados de moda, parecen, en alguna forma, frescos a nuestros oídos. Como la narración en el teatro de *vaudeville* no se presenta para ser creída, las historias de fantasmas que están fuera de moda pueden servir. Partiendo de esta idea les contaré la historia de los últimos días de Kasane conocida a través del *kabuki,* que se sitúa en el pueblo de Hanyū, en la región de Shimofusa. El relato se titula *Shinkei Kasanegafuchi* o verdadera historia acerca del estanque de Kasane y es una maravillosa historia sobrenatural en la que aparecen fantasmas. Al mi-

tadaima de wa yūrei ga nai mono to akiramemashita kara, ton to kowai koto wa gozaimasen, Kitsune ni bakasareru to iu koto wa aru wake no mono de nai kara, shinkei-byō, mata tengu ni sarawareru to iu koto mo nai kara, yappari shinkei-byō, to mōshite nan de mo kowai mono wa minna shinkei-byō ni ottosukete shimaimasu ga, genzai hiraketa erai kata de, yūrei wa kanarazu nai koto da to sadamete mo, hana no saki e ayashii mono ga dereba a'to itte shirimochi o tsuku no wa, yappari shinkei ga chi'to ayashii no de gozaimashō.

rar al pasado, pensamos que entonces existían estos seres y por lo tanto, cuando nos enfrentábamos de pronto a objetos extraños, éramos tomados por sorpresa y pensábamos qué horrible y extraño objeto debía ser un fantasma. Pero ahora nos hemos resignado a creer que no hay cosas tales como fantasmas, y no tenemos por qué tener miedo, porque no existen gnomos representados por zorros que son un simple producto de nuestra imaginación. Tampoco es posible ser secuestrado por duendes de largas narices porque eso es también producto de nuestra imaginación. De esta forma, todo lo que nos causa temor lo atribuimos a los nervios. Pero aún el más civilizado caballero de esta época que cree firmemente que no existen tales cosas, podría gritar y caer de espaldas si un objeto extraño apareciera ante sus narices y eso quizá se deba a cierta alteración nerviosa.

La forma en que Enchō expresa su resignación ante la desaparición de los fantasmas revela su descontento por la explicación civilizada que se hacía del origen de esos seres y está de acuerdo con el rechazo que la gente común sentía hacia la civilización predicada desde arriba por los funcionarios del gobierno.

Sendatte aru monoshiri sensei ni kikimasu to, yūrei wa aru ni chigai nai, gen ni boku wa hebi no yūrei o mita yo, to ossiaru kara dō iu wake ka to kiku to, hebi o bin no naka e irete arukooru o tsugikomu to, hebi wa kurushi gatte, kuchi no tokoro e atama o agete kuru tokoro o, gu'to koruku o tsumeru to, deyō to iu nen o pittari osaete shimau. Arukooruzufe da kara, katachi wa nokotte itemo iki wa taete shinde iru no da ga, sore o ninen bakari tatte bin no kuchi o pon'to nuitara, naka kara hebi ga zuu'to tobidashite, sen o nuita ho nono tekubi e kuitsuita kara ha'to omou to hebi no katachi ga mizu ni natte,

Hace un rato, hice una pregunta a un erudito quien me contestó: "Debe haber fantasmas. Realmente yo vi el fantasma de una serpiente". Le pregunté cómo podía ser eso y me explicó: "Puse una serpiente en una botella con alcohol puro, la cual, a causa del sufrimiento y queriendo salir, acometió con la cabeza la boca de la botella. En ese momento le puse un corcho para cerrarla herméticamente e impedir que se saliera. La serpiente quedó sumergida en el alcohol. Aunque su forma permaneció intacta, dejó de respirar y quedó completamente muerta. Pero dos años después quité el corcho y entonces la

dara-dara to ochite kieta ga, kore wa hebi no ūrea to iu mono ja. To osshiaimashita. Shikashi monoshiri no osshiaru koto ni wa, zuibun koshirae goto mo atte, kotogotoku ate ni wa narimasen ga, deyō deyō to iu ki o tomete okimasu to, sono hi to iu mono ga itsu ka kitto deru to iu ohanashi.

serpiente saltó hacia afuera furiosa y me mordió la muñeca de la mano con que sostenía el tapón. Horrorizado, contemplé cómo la serpiente se convertía en agua y se escurría de manera indescriptible. Esto podría ser llamado el fantasma de la serpiente", dijo. Las historias de este erudito, sin embargo, contienen mucho de ficticio y no podemos tomar todo lo que dice como cierto, pero resulta que cuando un estado de ánimo quiere exteriorizarse y lo controlamos, este estado decididamente se manifestará algún día.

El resentimiento de la víctima que quedó privada de su libertad, aparece en la mente del agresor como un fantasma. Este es el punto de vista que Enchō tuvo acerca de los fantasmas, y en esa forma, su arte de mímica, creó muchas historias donde los fantasmas poseen características individuales muy vividas.

Tsumari, warui koto o senu kata ni wa yūrei to iu mono wa kesshite gozaimasen ga, hito o koroshite mono o toru to iu yō na akuji o suru mono ni wa kanarazu yūrei ga arimasuru. Kore ga sunawachi shinkei-byō to itte, jibun no yūrei o shotte oru yō na koto o itashimasu. Tatoeba aitsu o koroshita toki ni ko iu kaotsuki o shite niran' da ga, moshiya ore o urande iya shinai ka, to iu koto ga totsu mune ni atte, mune ni yūrei o koshiraetara, nani o mitemo taezu ayashii sugata ni miemasu.

En una palabra, para una persona pura no existen cosas tales como los fantasmas, pero para una que comete faltas, como matar a otro y robar ahí, ciertamente existe un fantasma. Sucede lo mismo con la llamada enfermedad de los nervios: un hombre que la ha contraído vivirá como si tuviera un fantasma a sus espaldas. Por ejemplo, un hombre que ha pecado y que siempre está pensando: "cuando maté a ese hombre me estaba mirando con expresión de resentimiento y probablemente ahora esté maldiciéndome". Este hombre creará un fantasma en su mente y verá incesantemente extrañas formas en cualquier cosa que mire.

La anécdota de *Shinkei Kasanegafuchi* se desarrolla alrededor de un usurero ciego que se gana la vida como acupunturista y todo el dinero que acumula lo usa para préstamos. Abandonado por su esposa, se queda con sus dos hijas. El usurero es asesinado por un samurai de la clase alta que no pudo pagar el dinero que le había prestado el ciego. Pero sucede que el asesi-

no tiene hijos que más tarde se casarán con las hijas del ciego, sin saber que se trata de las hijas del hombre asesinado por su padre. Los descendientes, casados entre sí, sufren muchos incidentes infortunados y al final se da la explicación de por qué han tenido que sufrir por siglos. Citaré una escena en la que el fantasma del usurero ciego se aparece al samurai que lo mató. El samurai llama al ciego y le pide que le dé un mensaje:

Amma, "he, he oitami de gozaimasu ka, itai to osshyaru ga mada mada naka naka konna koto de wa gozaimasen kara na." Shinzaemon: "nani o, konna koto de nai to wa, kore yori itaku te wa tamaranu. Kinkotsu ni hibiku hodo itakatta." Amma: "dōshite anata, mada te no saki de momu no de gozaimasu kara, itai to ittemo takaga shirete orimasuga, anata no owakizashi de kono hidari no kata kara chichi no tokoro made kō kiri-sageraremashita toki no kurushimi wa konna koto de wa arimasen kara na."

Masajista: "Es doloroso ¿eh? Usted dice que es doloroso, pero aquello fue mucho más doloroso que *esto*". Samurai: "¿Por qué dices que aquello no fue *esta clase de cosa*. Sería insoportable que eso fuera más doloroso que *esto*. Aquello era tan doloroso que sus ecos aún permanecen en mis músculos y huesos". Masajista: "¿Cómo es posible? Este es un masaje dado con las yemas de mis dedos, no tan doloroso como tú dices pero cuando fui atravesado por tu sable desde mi hombro izquierdo hasta el pecho, *así*, mi agonía no fue *así*."

El uso constante de *esto, así, esta clase de cosa,* tenían que ser acompañados por ademanes y expresiones faciales del narrador. La versión taquigráfica ayuda a los lectores versados en el arte del *vaudeville* a visualizar mentalmente los ademanes del artista. El constante uso de sonidos onomatopéyicos en los pasajes antes citados, también ayuda a revivir las emociones que esos ademanes evocaban en el teatro.

Otro problema importante es el problema de la sífilis. Enchō creía que la sífilis era una misteriosa forma de castigar a los libertinos. Los fantasmas tienen una deformación a consecuencia de esta enfermedad, que transmite el pecado de los ancestros a sus descendientes. Esa concepción física del pecado caracteriza a la cultura japonesa.

Shinkei Kasanegafuchi describe la vida social desde el punto de vista de las víctimas de la sociedad. El anciano ciego. Las hijas que se casaron y, después de alcanzar la edad mediana, son repudiadas por sus maridos. Las solteronas mancilladas y abandonadas por sus jóvenes amantes. Tal era la situación en los

días feudales del período Tokugawa, situación que no era mucho mejor en el supuestamente más civilizado período Meiji. De acuerdo con Enchō éste era el lugar de la sociedad en el que residían los fantasmas, y que era desdeñado por los funcionarios del gobierno y los eruditos de los primeros años del período Meiji.

La conclusión de esta larga historia de fantasmas que acabamos de citar se produce con el reconocimiento de los descendientes del asesino y su víctima. Así, ellos vienen a reconstruir todo el árbol genealógico, en donde se entrelazan y se reproducen otra vez los males de sus ancestros y los propios, y se llega a ver el fondo inconsciente de su inclinación al mal. Tres de los descendientes del asesino voluntariamente ponen fin a sus vidas, arrepentidos frente a los herederos de aquel que habían matado. El árbol genealógico que se usa para toda la explicación de la historia y el lazo de parentesco que produce un voluntario arrepentimiento por los errores cometidos, estaba verdaderamente de acuerdo con la radiación familiar en el período pre-Meiji y todavía no había sido desplazado por la doctrina Meiji del estado-familia. En las obras de Enchō, por lo tanto su concepción de la familia no es aún un instrumento de la ideología del estado, lo que le permite considerar a la humanidad como un todo, desde la perspectiva de los vínculos familiares.

Este tipo de arrepentimiento que se presenta en los pecadores de las historias de fantasmas de Enchō responde a los mandatos del budismo orientado hacia el Shinto y es muy diferente de las historias de arrepentimiento relatadas en los libros sagrados de las religiones universales, como el Cristianismo o el Judaísmo.

Enchō se presentaba en los teatros de *vaudeville* en Tokio. Era un maestro en el arte del *rakugo* o narraciones bufas. A pesar del nombre del género, las mejores creaciones de Enchō eran más trágicas que bufas. Aparte de la tradición de estos relatos, había otros géneros como la narración patética, acompañada por instrumentos musicales, llamada *naniwabushi,* y la narración de historias heroicas, llamadas *kodan,* ambos géneros cultivados por artistas ambulantes. Uno de ellos fue Gyokushū-

sai, dedicado a narrar historias heroicas. Una vez fue a la isla de Sjikoku y paró en la casa de una viuda que dirigía una oficina de embarque. La viuda se enamoró del narrador y se fugó con él a Osaka, la ciudad más grande del oeste japonés, abandonando a sus hijos en la isla de Shikoku. Poco después todos fueron a Osaka a vivir con Gyokushūsai, quien así tuvo una familia de unas diez personas. Gyokushūsai comenzó a publicar sus historias heroicas tomadas en taquigrafía, tal como Enchō lo había hecho antes. Gyokushūsai no era imaginativo como Enchō. Cuando dejó de escribir historias, sus hijos políticos le prestaron su ayuda. Uno de ellos Yamada Otetsu que llegó a ser dentista, era muy creativo. Con él como actor central, los hermanos crearon muchos héroes de ficción que aún hoy dominan al mundo del arte popular. Al comienzo del período Tokugawa, Tokugawa Ieyasu venció a los descendientes de Toyotomi Hideyoshi, y trasladó la capital de Osaka a Tokio. Los habitantes de Osaka mantuvieron una natural simpatía por la familia de Toyotomi y desarrollaron la leyenda de que el ejército de Toyotomi seguía luchando con el de Tokugawa. Conforme a esta línea de imaginación, el clan de Gyokushūsai creó héroes invisibles que podían luchar solos contra el ejército de Tokugawa. En el período post-Meiji los estratos más bajos de Japón, que no fueron favorecidos por el avance tecnológico, encontraron una válvula de escape en estas historias heroicas de guerrilleros invisibles, leales a su anterior amo. El personaje de ficción Sarutobi Sasuke *(Sarutobi* quiere decir "salto del mono"), un invento de Yamada Otetsu, sobrevivió a la desaparición de la obra de Gyokushūsai.

Tachikawa Bunkō, una serie de libros de bolsillo baratos con ilustraciones, fue publicada de 1911 a 1920. El éxito de ésta serie hizo que aparecieran muchos imitadores. Noma Seiji quien más tarde sería el rey de las revistas, comenzó a publicar *Kōdan Kurabu,* una revista que, en 1910, se dedicó a las recopilaciones taquigráficas de narradores de historias heroicas. Dos años después, o sea en 1912, ya existía una gran rivalidad entre los narradores de historias heroicas y los narradores de historias patéticas. Después de las grandes victorias en la guerra chino-

japonesa y ruso-japonesa, los narradores de historias heroicas que estaban de acuerdo con el espíritu del militarismo, fueron considerados los más altos exponentes en el arte de la narración, por lo que no querían publicar sus versiones taquigráficas en la misma revista donde publicaban los narradores patéticos. Este hecho preocupó mucho al editor Noma, quien recurrió a la publicación de historias heroicas recientemente escritas por novelistas. Fue un gran éxito y cambió el rumbo de la historia del arte de masas en Japón. Entre muchos de estos relatos escritos por novelistas, se encuentra *Daibosatsu Tōge,* que es el nombre de una montaña cercana a Tokio, escrito por Nakazato Kaizan a partir de 1913. Kaizan no escribía para las revistas de Noma, pero su estilo nació de la corriente creada por éste.

Nakazato Kaizan (1885-1944) provenía de una aldea agrícola cercana a Tokio. Era campesino y no tuvo más instrucción que la primaria. Llegó a Tokio a trabajar como operador de teléfonos. Poco después, este trabajo fue restringido sólo a mujeres y él fue despedido. Después de enseñar en su pueblo, como maesmtro suplente de primaria, volvió a Tokio para unirse a los socialistas. Al mismo tiempo se interesó en el budismo y se decidió por el Zen. Después ingresó al periódico *Miyako* y estuvo a cargo de la sección de reseña de libros. Comenzó a escribir novelas en serie en ese periódico, culminando con la novela larga *Daibosatsu Tōge* que escribió hasta su muerte, ocurrida durante la segunda guerra mundial. Esta obra, que se publicó seriada en periódicos y en forma de libro consta de veinticinco volúmenes y quedó inconclusa a la muerte del autor. Kaizan fue uno de los pocos escritores establecidos que rehusaron unirse a la Asociación de la Regla Imperial de Asistencia, una asociación de escritores que se puso al servicio del gobierno. En el período del militarismo, quedó al margen de los medios de comunicación masiva y publicó por su cuenta. En el marco de la historia de guerra, se dedicó a escribir la parte de *Daibosatsu Tōge,* que trata de la creación de una sociedad utópica en una isla deshabitada en el Pacífico, basada en un nuevo contrato social y llevada a cabo por un grupo de personas escapadas del yugo del Japón feudal.

El héroe de *Daibosatsu Tōge* se llama Tsukue Ryūnosuke. Éste mata a mucha gente sin piedad y sufre de sentimiento de culpa, existe un motivo inconsciente que lo empuja hacia el pecado y hacia los estratos sociales donde abundan los marginados y los limosneros. Todas las clases sociales están decritas en esta novela de acuerdo con su bagage cultural. Según el crítico Kuwabara Takeo, *Diabosatsu Tōge* es una de las pocas novelas que ha penetrado hasta los estratos más profundos de la cultura japonesa. Según este crítico, existen tres estratos en la cultura japonesa contemporánea: el primero corresponde a la cultura occidentalizada moderna, que aparece en la superficie. El segundo, al confusianismo inculcado durante el período Tokugawa. En el tercero podemos observar la cultura tradicional de grupo. Nakazato Kaizan consideró eventos contemporáneos como la guerra ruso-japonesa, la invasión de China y la guerra con Estados Unidos, desde el punto de vista de la comunidad rural. Esta es una de las razones por las que pudo mantenerse al margen de la Regla Imperial de Asistencia, que determinaba la corriente intelectual predominante durante la guerra. Nakazato Kaizan supone que el hombre no actúa solamente por cuenta propia. Un hombre puede pecar, pero aún así, su voluntad no es la única responsable. Esta concepción fatalista acerca del hombre es la que enmarca esta larga novela, cuya forma es muy diferente de las obras de la literatura europea moderna.

Los trabajos literarios que penetran en el corazón del pueblo se apoyan en las actitudes inconscientes de la gente. Este concepto no puede ser explicado fácilmente en términos analíticos puesto que tales actitudes son la herencia de las generaciones precedentes.

Las artes del teatro de *vaudeville* y los artistas ambulantes son los portadores de esas actitudes inconscientes que forman una parte esencial del lenguaje viviente. De Enchō a Nakazato Kaizan, tenemos trabajos literarios que están enraizados en esas actitudes del pueblo. Esta línea de novelas populares es la continuación de las artes vaudevillescas y de las actuaciones de los artistas trashumantes del período pre-Meiji.

Volviendo a los medios de comunicación masiva, diremos

que en Japón, el cine fue introducido en 1896. En 1899 se exhibió el primer film japonés. En el momento culminante de la popularidad del cine, en el período *Taishō* (1911-1926) la más importante estrella cinematográfica fue Onoe Matsunosuke, quien se especializó en la versión cinematográfica de *Tachikawa Bunkō,* pudo hacer uso del recurso de la invisibilidad que era imposible en un escenario teatral. Como Sasuke y otros héroes legendarios capaces de hacerse invisibles, Onoe aparecía surgiendo de la nada para aniquilar a sus poderosos enemigos. Onoe Matsunosuke fue, en un principio, actor del teatro *Kabuki* y más tarde un actor secundario que trabajaba en un pequeño local de Kyoto. Con sus películas, los niños de todo Japón podían, por muy poco dinero, impregnarse de la atmósfera del *Kabuki.*

En 1913 fue introducido el gramófono y comenzó la venta de discos de tonadillas populares. "La canción de Katyusha", originalmente un tema musical cantado por Matsui Sumako en un teatro en Tokio, en 1914, fue grabada en disco y cantada en todo Japón, mientras el público esperaba que la compañía de actores ambulantes apareciera en los escenarios de los pueblos para actuar. Esta canción fue compuesta por Nakayama Shimpei como acompañamiento musical de una escena de "Resurrección", de Tolstoi. Describe a Katyusha, joven sirvienta que, al ser abandonada por un príncipe, sale en su busca. Debido a la popularidad de esta canción, el público japonés nunca olvidó el sufrimiento de la sirvienta abandonada que, desentendiéndose del tardío arrepentimiento del joven príncipe, decide llevar una vida estoica. Podríamos decir que Shimamura Hōgetsu, Soma Gyōfu y Nakayama Shimpei tratan la novela de Tolstoi de acuerdo con la moda de los narradores de *naniwabushi* especializados en la expresión de la tristeza de la separación. La melodía de la "Canción de Katyusha", de acuerdo con el crítico musical Sonobe Saburō, basada en la tradición de las melodías populares del período Tokugawa, llamada *Miyakobushi,* se hace más evidente en otro éxito musical: "La canción del botero" *(Sendō Kouta),* en 1921, que fue usada como tema musical en

una película que lleva el mismo nombre. El compositor fue también Nakayama Shimpei.

En 1923 fueron introducidas en Japón las tiras cómicas. La primera fue la traducción al japonés de "Educando a Papá", de McManus, que sigue apareciendo en Estados Unidos y también en periódicos de México. El hombre que introdujo esta forma de arte de masas, fue el periodista Suzuki Bunshirō, quien fue enviado a la Conferencia de Paz de Versalles, después de la primera guerra mundial, como reportero del periódico *Asahi*. En su viaje a Europa pasó por Estados Unidos y se dio cuenta de que las tiras cómicas tenían un importante sitio en los diarios norteamericanos. Cuando volvió a Japón, fue nombrado editor del recién creado *Asahi Graf*, y reprodujo las tiras cómicas que había reunido en Estados Unidos y Europa. También propuso a su personal que intentara hacer una tira cómica. Tradujo "Educando a Papá" y además propuso a sus empleados el tema original para una tira cómica. La primera tira cómica japonesa fue *Shō-chan to risu* (Shō-chan y la ardilla), que apareció en el *Asahi Graf*, en 1923. Fue muy popular y formó parte de la cultura de la ciudad. En un mítin de masas auspiciado por el *Asahi Graf* en Osaka, se invitó a los niños que tenían por nombre Shō-chan a una fiesta en la que debían llevar el mismo modelo de sombrero que el Shō-chan de la tira cómica. Los sombreros fueron obsequio de una cadena de sombrererías las que de ese modo pusieron de moda el sombrero Shō-chan en todas las grandes ciudades de Japón. "Shō-chan y la ardilla" escrita por Oda Nobutsune e ilustrada por Kabayama Katsuichi, narraba las aventuras de un niño ayudado por una ardilla para ir al país de los liliputienses, donde él, como un gigante entre los pequeños seres, puede luchar exitosamente contra la maldad y llevar la paz a la comunidad. Esta tira cómica permitió que se estableciera un género capaz de influir sobre la moda de la época.

La radiodifusión se inició en 1925. Al principio era un instrumento muy caro, pero durante la guerra de los quince años fue el aparato casero indispensable para la gente que quería tener información acerca de la ubicación de los aviones de com-

bate; casi todas las familias tenían radio en sus hogares. En 1953 comenzó la difusión de la televisión. Favorecidas por la prosperidad económica de los años sesenta la mayor parte de las familias japonesas adquirió televisión. En 1970 una encuesta reveló que había 215 aparatos por cada millar de personas. El desarrollo de la radio y la televisión podría poner en peligro la sobrevivencia de la cultura de los pequeños grupos.

Este punto de vista fue primeramente expresado por el crítico Hasegawa Nyozekan (1875-1970), en "Los problemas fundamentales de la cultura radial", publicado en la revista *Chuō-oron,* en septiembre de 1936. Este crítico señala la diferencia que existe entre artes originales y artes reproductivas. El festival de danza llevado a cabo en las comunidades y el consiguiente regocijo, son un arte original. Cuando estos festivales son grabados y difundidos por todo Japón, los mismos se convierten en artes reproductivas. Si el disfrute pasivo de las artes reproductivas lograra penetrar a toda la nación, podría provocar la decadencia de la creatividad de la cultura nacional. Este crítico de ninguna manera niega el valor de las artes reproductivas que hace posible la radio. Señala que debe existir un equilibrio óptimo entre las artes originales y las reproductivas para que éstas últimas no prosperen en detrimento de las otras. Esta concepción del equilibrio óptimo de géneros de comunicación, en una sociedad dada, es una idea interesante para diagnosticar la salud de esa cultura.

Las narraciones de Enchō eran una especie de monólogo, con la presentación de un solo personaje en escena. Además del *vaudeville,* Japón tenía una larga tradición de *Noh* y *Kabuki,* que han continuado a través del período moderno hasta nuestros días, sin muchas alteraciones en su repertorio. La influencia del drama europeo produjo un movimiento dramático independiente de la tradición japonesa. "El movimiento por un nuevo teatro" comenzó cuando Tsubouchi Shōyō fundó una sociedad li-literaria de 1906. Tsubouchi Shōyō (1859-1935), quien inició un movimiento por una nueva novela en los primeros años Meiji, también encabezó este movimiento teatral. Fundó entonces una escuela de teatro en su propia casa, ofreciendo a sus alumnos

varias asignaturas, basadas en *Noh, Kabuki,* danza japonesa, filosofía europea del arte, Shakespeare e Ibsen. Como parte de la ceremonia de apertura de esa escuela, se representó *Hamlet,* en el Teatro Imperial de Tokio, en 1909. Fue dirigida por él mismo y actuada por sus alumnos. La segunda representación fue *Casa de Muñecas,* de Ibsen. La tercera, *País natal,* de Suderman. La última fue *Enno Gyōja* de Tsubouchi, que trata de un mago legendario. Por esa época el grupo se deshizo por problemas internos. Al eclecticismo de Tsubouchi le sucedió el purismo de Osanai Kaoru (1881-1928), quien también comenzó con un método ecléctico. En 1909 él y su antiguo amigo Ichikawa Sadanji II, crearon un teatro libre y llevaron a escena *Juan Gabriel Borckman* de Ibsen, en el teatro Yūrakuza. A diferencia de Tsubouchi, que empleaba actores *amateurs* en las representaciones del drama europeo moderno, Osanai empleó, al comenzar, a jóvenes actores de *Kabuki.* Este Teatro Libre trabajó diez años. Su repertorio incluía *Perro* de Chejov, *Bajos fondos* de Gorki; *Milagro* de Maeterlinck; *Gente sola* de Haupmann, entre otras. Este Teatro Libre fue disuelto en 1919 y Osanai se incorporó a la Compañía Cinematográfica Shōchiku, como director de la escuela de teatro anexa a la misma. El maestro de actuación fue seleccionado entre los europeos que entonces residían en Japón, porque Osanai pensaba que los japoneses debían aprender la manera de caminar y de sentarse de los europeos si querían representar sus dramas. La persona seleccionada fue la condesa Dudowskaya, que había escapado de la Rusia soviética y residía en Japón. Se llamó a sí misma Slavina. Enseñó a los principiantes que querían ser actores y actrices de cine a vestirse, caminar y sentarse a la manera occidental. En el nombramiento de la condesa como maestra principal de actuación, se puede discernir el carácter purista de Osanai. La hija de Slavina, Kitty Slavina, apareció como actriz principal en *Una mujer bajo la luz* en 1920. En esa época Osanai escribió y dirigió la película *Almas en el camino.*

Después del gran terremoto de 1923, el conde Hijikata Yoshi (1898-1959), invitó a Osanai a formar un nuevo teatro llamado Tsukiji Shōgekijō. Un mes antes de su apertura, Osa-

nai pronunció un discurso en la Universidad de Keiō exponiendo el propósito del nuevo teatro. Explicó que éste no iba a representar obras de dramaturgos japoneses, por el momento, porque no sentía la inclinación a representar obras de autores japoneses ya reconocidos, entre los que se incluía a sí mismo. Esta fue una decisión valiente. No obstante, es dudoso que Osanai estuviera completamente satisfecho con lo que había logrado a través de su purismo. Un año antes de su muerte, en 1929 Osanai fue invitado a la Unión Soviética y pronunció un discurso en el que manifestó que el arte dramático japonés debería estar basado principalmente en el *Kabuki,* absorviendo lo que fuera adecuado de la tradición teatral occidental. En ese tiempo, Sano Seki, director teatral, que trabajó y vivió en México hasta su muerte, estaba entonces en la Unión Soviética como exilado, junto con Hijikata. Después de ser expulsados de la URSS, bajo el régimen de Stalin, Hijikata prefirió volver a Japón mientras Sano Seki se fue a México. Hiikata estuvo en prisión hasta la derrota del Japón. Después de la muerte de Osanai el *Tsujiki Shōgekijō* se dividió en pequeñas fracciones que se disolvieron en 1940.

Kinoshita Junji nació en Tokio en 1914 y perteneció a la generación de dramaturgos que crecieron cuando el Movimiento por un Teatro Moderno fue dispensado. A sugestión de Nakano Yoshiō, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Tokio, leyó obras folklóricas recopiladas por Yanagita Kuniō y escribió una serie de piezas basadas en esas leyendas. *Esposa grulla* (Tsuru nyōbō), fue una de sus primeras obras, que escribió más tarde como *Grulla crepuscular* (Yūzuru), publicada en 1949. Su éxito fue inmediato y fue adaptada al escenario de la ópera con música de Dan Ikuma, quien revivió muchas de las antiguas melodías de Japón, y produjo un cambio decisivo en la historia de la ópera japonesa.

Grulla crepuscular comienza cuando un campesino lerdo está curando a una grulla herida de bala. Por el profundo agradecimiento que la grulla siente por ese acto de bondad, un día visita al campesino convertida en una hermosa joven y se casa con él. Después de obtener la promesa de su marido de nunca mi-

rar dentro de su taller, la esposa se encierra y teje día y noche hasta que aparece con tela muy hermosa. El marido la vende a muy buen precio y a partir de ese momento se vuelve muy codicioso. A pedido del marido, la esposa teje muchas piezas, pero cuando él rompe su promesa y mira dentro del cuarto de trabajo, no ve ninguna figura humana sino una blanca grulla moviendo sus alas y tejiendo una tela. Cuando la tela está terminada, la esposa se despide del granjero y emprende el vuelo. Toda la obra está escrita en lo que su autor llama dialecto universal, que no es la lengua hablada en ninguna localidad en particular de Japón y que claramente se desvía del lenguaje *standard* de Tokio. En la concepción de la naturaleza en la cual vive el hombre con la ayuda de los amigos animales, vemos la concepción tradicional del mundo pre-Meiji. El autor tuvo gran interés en el *Noh* y el *Kabuki,* y con referencia al *Noh,* señala el hecho de que el auditorio conoce el tema de la obra que va a ser representada. Este hecho, dice Kinoshita, profundiza la apreciación de la obra. Tal condición no es usual en las representaciones del movimiento teatral moderno. En lo que se refiere a los temas que ya son conocidos por el auditorio, el dramaturgo y los actores trabajan juntos como un todo, para una comprensión más clara del tema que ya existe en el corazón de la comunidad. Este es el ideal que se propuso este autor y por el que trabajó arduamente. Tuvo, además, viva conciencia de que el lenguaje *standard* de Tokio, siendo una creación de la burocracia gobernante, no funcionaba bien como medio de expresión de la gente. Es por esta razón por la que él recurrió a los dialectos.

Sanyute Enchō, Nakazato Kaizan y Kinoshita Junji, en los diferentes períodos del Japón moderno, lucharon con el problema de lo inadecuado del lenguaje *standard* que había perdido la fuerza expresiva "del lenguaje como gesto", frase que tomamos de R. P. Blackmur. El gesto es una respuesta personal al medio ambiente inmediato. A través de esfuerzos sucesivos para recuperar la continuidad entre lenguaje y gesto, la literatura japonesa trató de mantener una tradición que le impidiera caer en la imitación de la literatura europea moderna.

Ideología y literatura en el Japón moderno, de Shunsuke Tsurumi, se terminó de imprimir en julio de 1980 en los talleres de Fuentes Impresores, S. A., Centeno 109, México 13, D. F. Se tiraron 3 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México

Nº 1792

BIBLIOTECA
INVENTARIO 2015
DANIEL COSIO VILLEGAS

EL COLEGIO DE MEXICO

3 905 0617472 2

El proceso de modernización que ha sufrido Japón desde su apertura a Occidente en 1853, produjo una importante interacción entre la cultura del antiguo Edo y las culturas periféricas, entre las cuales se incluyó a Corea, después de ser incorporada a la zona de influencia económica y militar del Japón. Este proceso se manifestó también en la corriente literaria, de gran originalidad y valor estético, que absorbió, asimiló y contrastó los elementos tradicionales y las influencias occidentales.

Al estudio de este fenómeno, Shunsuke Tsurumi dedica esta serie de ensayos, donde analiza la problemática de la modernización en el campo de la ideología. La forma típicamente japonesa de presentación de la obra, así como la profundidad de su estudio hacen de este libro una excelente introducción a la historia intelectual del Japón moderno.